



# ہندوستان کا نظام جمال

بدھ جمالیات سے جمالیات غالب تک

(جلد دوم)

شکیل الرحمن



قومی کونسل برائے فروغِ اردو زبان  
وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند

**Hindustan Ka Nizam-e-Jamal (Part II)**  
**By : Shakeelur Rehman**

© قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

سنہ اشاعت : اکتوبر، دسمبر 2001 شک 1923

پہلاڈیشن : 500

قیمت : 445/=

سلسلہ مطبوعات : 593

---

ناشر : ڈائریکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک-1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی-110066

طالع : جے۔ کے۔ آفسیٹ پرنٹرس، جامع مسجد، دہلی-110006

# پیش لفظ

”ابتدا میں لفظ تھا۔ اور لفظ ہی خدا ہے“

پہلے جمادات تھے۔ ان میں نمو پیدا ہوئی تو نباتات آئے۔ نباتات میں جبلت پیدا ہوئی تو حیوانات پیدا ہوئے۔ ان میں شعور پیدا ہوا تو بنی نوع انسان کا وجود ہوا۔ اسی لیے فرمایا گیا ہے کہ کائنات میں جو سب سے اچھا ہے اس سے انسان کی تخلیق ہوئی۔

انسان اور حیوان میں صرف نطق اور شعور کا فرق ہے۔ یہ شعور ایک جگہ پر سہ نہیں سکتا۔ اگر سہر جائے تو پھر ذہنی ترقی، روحانی ترقی اور انسان کی ترقی رک جائے۔ تحریر کی ایجاد سے پہلے انسان کو ہر بات یاد رکھنا پڑتی تھی، علم سینہ بہ سینہ اگلی نسلوں کو پہنچتا تھا، بہت سا حصہ ضائع ہو جاتا تھا۔ تحریر سے لفظ اور علم کی عمر میں اضافہ ہوا۔ زیادہ لوگ اس میں شریک ہوئے اور انھوں نے نہ صرف علم حاصل کیا بلکہ اس کے ذخیرے میں اضافہ بھی کیا۔

لفظ حقیقت اور صداقت کے اظہار کے لیے تھا، اس لیے مقدس تھا۔ لکھے ہوئے لفظ کی، اور اس کی وجہ سے قلم اور کاغذ کی تقدیس ہوئی۔ بولا ہوا لفظ، آئندہ نسلوں کے لیے محفوظ ہوا تو علم و دانش کے خزانے محفوظ ہو گئے۔ جو کچھ نہ لکھا جاسکا، وہ بالآخر ضائع ہو گیا۔

پہلے کتابیں باتھ سے نقل کی جاتی تھیں اور علم سے صرف کچھ لوگوں کے ذہن ہی سیراب ہوتے تھے۔ علم حاصل کرنے کے لیے دور دور کا سفر کرنا پڑتا تھا، جہاں کتب خانے ہوں اور ان کا درس

دینے والے عالم ہوں۔ چھاپہ خانے کی ایجاد کے بعد علم کے پھیلاؤ میں وسعت آئی کیونکہ وہ کتابیں جو نادر تھیں اور وہ کتابیں جو مفید تھیں آسانی سے فراہم ہوئیں۔

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اچھی کتابیں، کم سے کم قیمت پر مہیا کرنا ہے تاکہ اردو کا دائرہ نہ صرف وسیع ہو بلکہ سارے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور پڑھی جانے والی اس زبان کی ضرورتیں پوری کی جائیں اور نصابی اور غیر نصابی کتابیں آسانی سے مناسب قیمت پر سب تک پہنچیں۔ زبان صرف ادب نہیں، سماجی اور طبعی علوم کی کتابوں کی اہمیت ادبی کتابوں سے کم نہیں، کیونکہ ادب زندگی کا آئینہ ہے، زندگی سماج سے جڑی ہوئی ہے اور سماجی ارتقاء اور ذہن انسانی کی نشوونما طبعی، انسانی علوم اور ٹکنالوجی کے بغیر ممکن نہیں۔

اب تک بیورو نے اور اب تشکیل کے بعد قومی اردو کونسل نے مختلف علوم اور فنون کی کتابیں شائع کی ہیں اور ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے۔ یہ کتاب اس سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اُمید ہے یہ اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔ میں ماہرین سے یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کوئی بات ان کو نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تاکہ اگلے ایڈیشن میں نظر ثانی کے وقت خامی دور کر دی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ

ڈائریکٹر

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان

وزارت ترقی انسانی وسائل، حکومت ہند، نئی دہلی

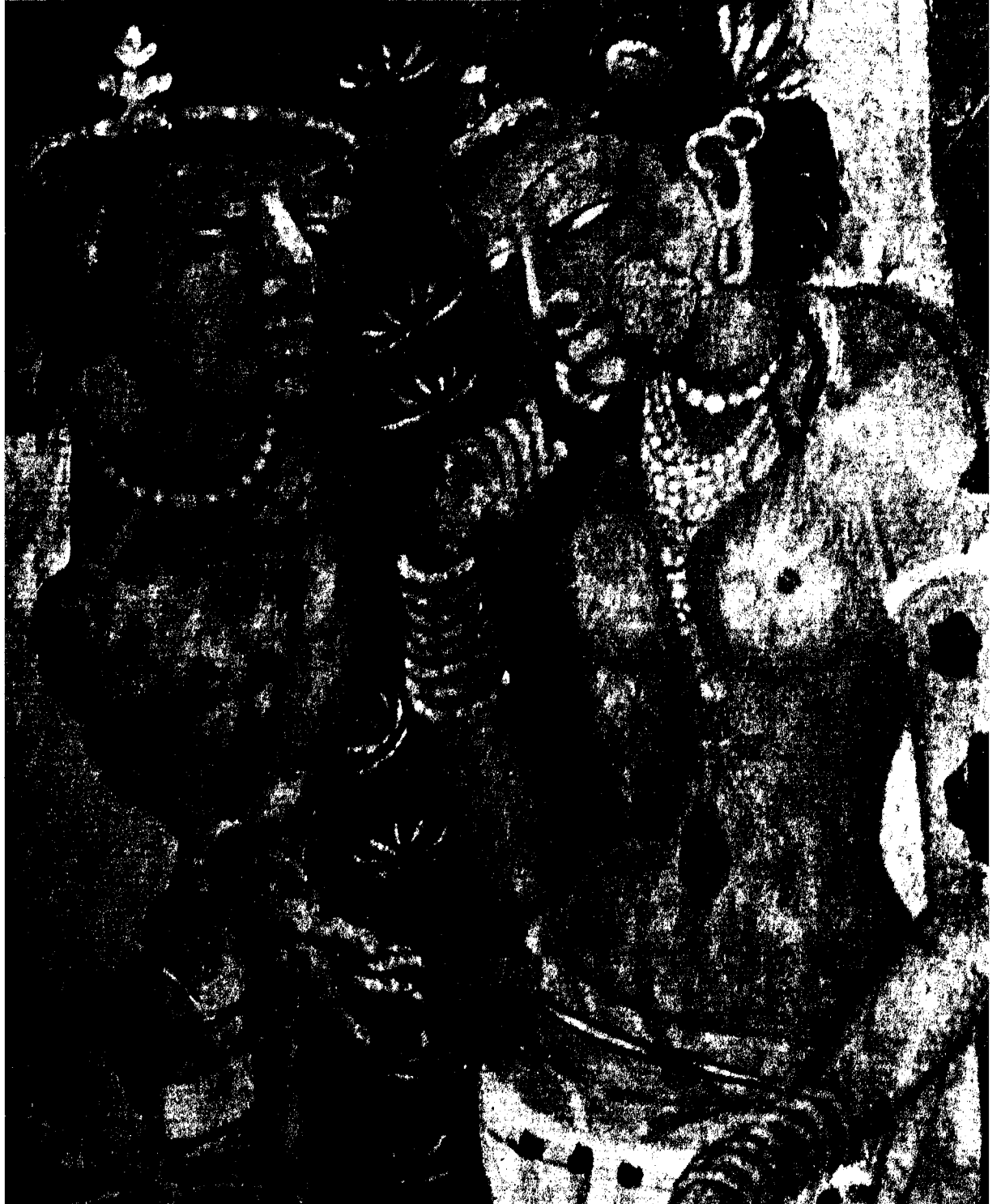
# ترتیب

صفحہ

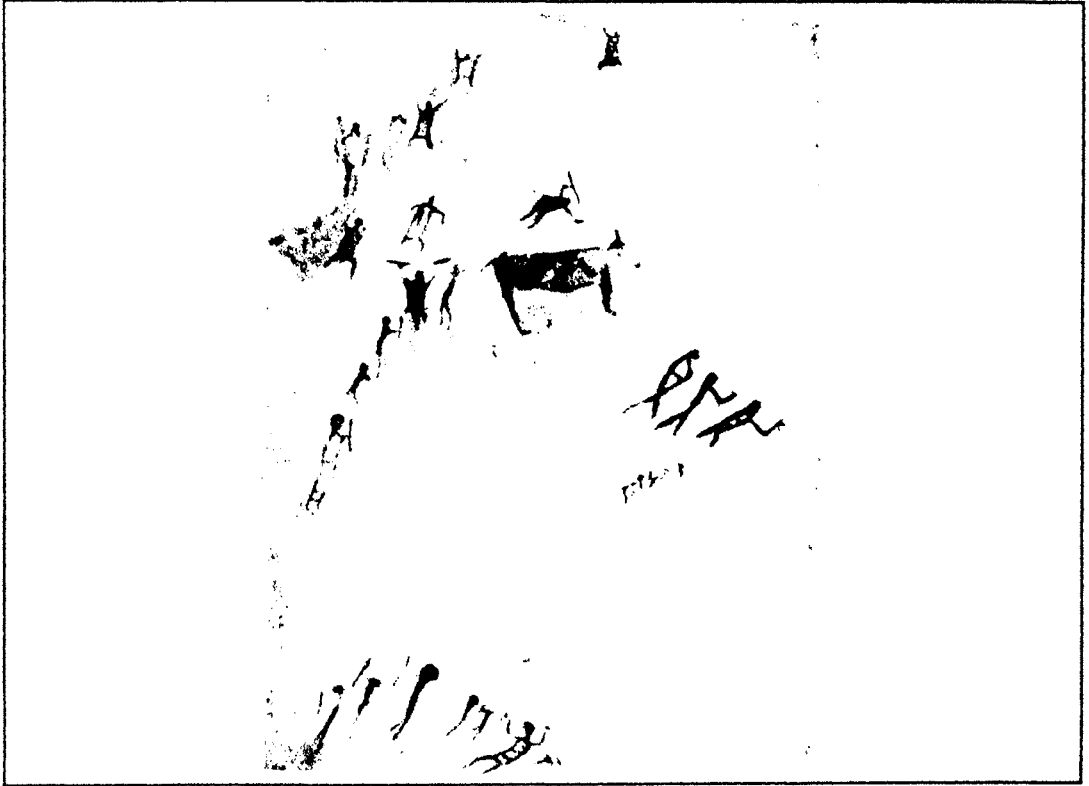
7	فن مصوری کی جمالیات	•
41	خاکوں اور رنگوں کی جمالیات (۱)	•
52	خاکوں اور رنگوں کی جمالیات (۲)	•
67	خاکوں اور رنگوں کی جمالیات (۳)	•
83	پھول اور پتوں کا جمال	•
87	رقص کی جمالیات (۱)	•
113	رقص کی جمالیات (۲)	•
137	موسیقی کی جمالیات	•
148	زبانیں	•
161	ادبیات	•
162	بدھ ادب	•
165	چین ادب	•
167	ویڈی ادب	•
174	ششکرت ادب	•
181	تانترا اور آرٹ	•
188	اپنشد۔	•
199	کتھاؤں اور رس کہانیوں کے سرچشمے	•
200	ہندوستان کی کتھائیں اور رس کہانیاں	•
203	لوک کہانیاں	--
207	جانک کہانیاں	--
213	اسطور / دیومالا	--
220	پُران	--
225	مہابھارت۔ اور رامائن	•

231	ناگ - ایک حسی پیکر	●
240	جمالیتی شعور اور امتیازی جمالیاتی تصورات	●
274	امتیازی جمالیاتی تصورات و رجحانات	●
281	چند امتیازی رجحانات	●
296	وحدت جلال و جمال	●
298	آہنگ اور آہنگ کی وحدت	●
308	'وہو' اور 'رس'	●
329	آنند	●
331	اظہار کا حسن	●
341	کتا بیات	●

# فن مصوری کی جمالیات



● ہندوستانی مصوری کی تاریخ بھی ماضی کے اندھیروں میں چھپی ہوئی ہے، عماروں کے نقش و نگار مثلاً سنگن پور، ہوشنگ آباد اور مرزا پور وغیرہ کی قدیم نقاشی کے قدیم ترین تجربے ان ابتدائی تجربوں کا کسی قدر احساس بخشتے ہیں جو ماضی کے اندھیروں میں ہیں، منہج ڈارو کے برتنوں کے نقوش اور ویدوں کے حوالوں سے مصوری اور نقاشی کی اہمیت کا احساس ملتا ہے، سادگی کے جلوے بھی ہیں اور آرائش و زیبائش کے ساتھ شبیہ سازی کے لطیف نقوش بھی، عماروں، مندروں اور عمارتوں پر جہاں گہرے اور تہہ دار حسی اور مادی تجربے ہیں وہاں اسلوب کی حیرت انگیز بے ساختگی بھی ہے۔ ہندوستانی ذہن نے ابتداء سے ان فنون سے گہری دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔ لٹ و ستر، (دوسری صدی) و شتودھر موتر، (پانچویں صدی) کام ستر (200ء)، برہم دیورت پران، چتر کرم حلیہ شاستر ”حلیہ کلاسیک“ و شتو کرم پرکاش کلا دیاس ارتھ شاستر (400ء)، چتر سوتر (600ء)، چتر لکشن (700ء) مان سولاس (1130ء) وغیرہ سے ماضی کی فکر کی گہرائیوں کا جس قدر علم ہوتا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس فن پر پہلے بھی اظہار خیال کیا گیا ہوگا۔



شکار کا منظر سنگن پور (زمانہ ماقبل تاریخ)

وشنو دھر موتر، اور ”خُلب شاستر“ وہ اہم قدیم کتابیں ہیں جو مصوری، سنگ تراشی اور بت سازی کی قدر و قیمت اور اس کی آفاقیت کو سمجھاتی ہیں۔ ”مان سرا“ کے اکیس ابواب اور ”سمرن گان سوتر دھار“ کے تیرہ ابواب میں ان فنون پر مفصل گفتگو ہوتی ہے، آریوں اور غیر آریوں کے تجربوں کی آمیزش سے ان فنون نے ارتقاء کی اہم منزلیں طے کی ہیں بھاج، جوگی مار، اجنتا، ساپٹی، بان، پد کوٹ، بادامی، الورا، کانچی ورم، تانچور، کارلے، بدسا، سمہری، ناسک، امر اوتی وغیرہ کی تخلیقات ان فنون کی عظمت کا انتہائی ارفع احساس بخشتی ہیں۔ لو پاڈھک چتر، چترکار، روپ، روپ کار، سلی، مورتی وغیرہ وہ قدیم اصلا میں ہیں جن سے فنون کو پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے۔ جس قدیم مجسمہ ساز کا نام اب تک ملا ہے وہ دیوتا ہے جو ایک دیو داسی سوتا نوکا سے محبت کرتا تھا اور جس نے دوسری صدی قبل مسیح رام گڑھ کے جوگی مار غار میں اس کی شبیہ بنائی تھی، وہاں دونوں کے نام لکھے ہوئے ہیں جو تحریر وہاں نقش ہے اس میں لو پاڈھک کا لفظ بھی ہے جو مجسمہ سازی کے لیے استعمال ہوتا تھا اور جس کے لغوی معنی ہیں صورت خلق کرنے والا یا صورت کا ہوش مند خالق! مجسمہ ساز کو روپ کار اور مصور کو چترکار کہا گیا ہے۔ مجسمہ ساز کے لیے مصوری کے فن سے واقف ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا اس لیے کہ مجسمہ سازی کے لیے مصوری ہی ان کے نزدیک بنیادی خاکہ فراہم کرتی ہے، ہندوستانی جمالیات میں دونوں فنون کو سلی سے تعبیر کیا گیا ہے۔

قدیم ہندوستانی مجسمہ سازوں اور مصوروں کے نام عموماً کم ملتے ہیں، اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ فنی نمونوں کے ساتھ نام لکھنے کا کوئی رواج نہ تھا لیکن بہت سی انفرادی تخلیقات میں کچھ نام موجود ہیں ساتھ ہی یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ گرو اپنے شاگردوں کی تربیت کو مذہبی فریضہ جانتے تھے اور ان کی تربیت کا نتیجہ ہے کہ مصوری اور مجسمہ سازی کے اعلیٰ ترین نمونے وجود میں آئے۔ سنگ دور میں گرو، کونیکا، کانام ملتا ہے، متھر کے قریب پارکھم میں ”یا کشا“ کی تخلیق میں ان کی فکر نظر کام کرتی رہی ہے، یہاں جو تحریر ہے اس میں شاگرد ”گو متر“ کا نام بھی شامل ہے۔ ان کے ایک دوسرے شاگرد ناکا کا نام بھی شامل ہے۔ جس کے متعلق یہ خیال ہے کہ متھر کے قریب چھن گا کنیا گرواؤں کے معروف بے سر کے یکیشی کے مجسمہ کا خالق ہے۔ قدیم ترین فنکاروں میں ”گنگی ملا“ کا نام بہت اہم ہے جس نے بدھ آرٹ میں قابل قدر اضافے کیے اور مجسمہ سازی میں تحریک اور آہنگ کو شامل کر کے فن مجسمہ سازی کو عظمت بخشی، پانچویں صدی عیسوی میں گپت دور کے مشہور فنکار دینانے بدھ کے معنی خیز پیکر تراشے، مہا بلی پورم کی آرائش، زیبائش اور نئی تعمیر میں للت لایہ نے اپنی انفرادی صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا اور فنکاری کے عمدہ نمونے پیش کیے، کانچی پورم کے مندروں میں بھی اس کے تراشے ہوئے مجسمے موجود ہیں۔

جنوبی ہند میں جن بڑے تخلیقی فنکاروں کے نام ملتے ہیں ان میں مہندرور من کا نام مصوری اور مجسمہ سازی کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ہندوستانی جمالیات میں ان فنون کے تعلق سے ایک مستقل عنوان ہے۔ مہندرور من حاکم تھا لیکن اپنے عہد کا ایک بڑا مصور اور مجسمہ ساز شاعر اور موسیقار تھا، اس نے جانے کتنے فنکاروں کی سرپرستی کی اور جانے کتنے فنکاروں کی ذہنی تربیت میں حصہ لیا، کہا جاتا ہے کہ جنوبی ہند میں پتھروں کو تراش کر مجسموں کی تخلیق میں اس نے گہری دلچسپی کا اظہار کیا اور نوجوان فنکاروں کی رہنمائی کی۔

بلور اور سومناٹھ کے مندروں کے فنکاروں میں چوان، واسو جا، جیسکا ہمپا، ناگو جا، ماران، چامائیہ، سائی را، مایوجہ، مالی یانہ، ماسارا، ملی تامہ، ہیدہ وغیرہ کے نام اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ سب ہندوستان کے بڑے فنکار ہیں کہ جنہوں نے ان فنون کے ذریعہ پر اسرار وجدانیت، مجسموں اور

پیکروں کی پر اسراریت، روح کی تہائی، باطن اور خارج کے باطنی رشتے، ملکوتی حسن کی تلاش، تخلیقی عمل میں گیان دھیان، پیکروں کی اظہاریت کی لمسی کیفیات، حیرت انگیز اشاریت، آرائش و زیبائش کے معنی خیز نکات اور فنی اور ہنر مندانہ مہارت کی نعتیں عطا کی ہیں۔

واسو جا کے بیٹے چوان نے ان ہی بزرگ فنکاروں کے اسالیب سے فیض حاصل کیا اور مجسمہ سازی میں ایک نئے رجحان کا علمبردار بن گیا، پیکروں کی اظہاریت کو اساطیر سے ہم آہنگ کرنے میں پیش پیش رہا، کھجور ابو کے تخلیقی فنکاروں میں سری ستانہ اور اس کے بیٹے چیتا نکا کے نام ملتے ہیں سیکس (Sex) کو اعلیٰ اور ارفع صورت عطا کرنے اور اسے ماورائی پر اسرار وجدانی سطح پر لے جانے میں ان دونوں کی فکر و نظر کام کرتی رہی ہے۔

قدیم ہندوستان میں مصوری اور مجسمہ سازی مقدس پیشہ بھی رہی ہیں، خاندانی پیشہ ور فنکاروں کے بھی نام ملتے ہیں۔ ”نئی نسل نے اپنے خاندانی ورثے کا تحفظ بھی کیا ہے اور فنکاری کے بعض قیمتی رموز کو اس طرح پوشیدہ رکھا ہے کہ خاندان کے افراد کے علاوہ دوسروں تک نہ پہنچ سکیں ان خاندانی فنکاروں میں سولا پنی کا نام ممتاز ہے۔ کئی پشتوں کے تجربوں کی روشنی میں اس نے اعلیٰ فنکاری کے نمونے پیش کیے، گدھ کے فنکار سومویر دسویں صدی کے مجسمہ ساز اور اندرانی لامانی اور اس کے معروف شاگرد امرت جو ”سوریہ“ (برٹش میوزیم) کا خالق ہے اور آٹھویں صدی کے گوگا کے نام قابل ذکر ہیں۔

قدیم ہندوستان میں مصوروں، مجسمہ سازوں، معماروں اور موسیقاروں کا درجہ بلند تھا، بڑی عزت بھی ملتی تھی، گرو فنکار کا احترام مقدس فریضہ تھا، شاگردان کی خدمت کرتے اور ان کے قدموں سے لگ کر بیٹھنے اور روشنی حاصل کرتے، مجسمہ ساز اور مصور ایک مقام سے دوسرے مقام پر جاتے اور دوسرے درباروں سے انہیں دعوت نامے بھی ملتے، کئی فنکاروں نے مل جل کر اور کبھی انفرادی طور پر مختلف مقامات پر کام کیا ہے۔ بڑے فنکار عموماً ماڈل تیار کرنے کے لیے بھی دور دراز علاقوں میں بلائے جاتے تھے، ماڈل کو ”ورنک“ کہتے تھے ورناس کے ورنک (Varnaka) کا ذکر ملتا ہے، اس طرح ”بری ورنک کا ذکر بھی موجود ہے، سمل کوٹ کے مندر میں اس قدیم مندر کا ورنک آج بھی موجود ہے۔

ہندوستانی مجسمہ سازی کی داستان جانے کتنی صدیوں کی تاریخ میں پھیلی ہوئی ہے اس کی جمالیات کا مطالعہ صرف اس کی علامتوں کی مدد سے کیا جائے تو جمالیاتی سطحوں کی عظمت کو سمجھنے میں آسانی ہوگی۔ اس کی علامتوں نے ہر جانب سے پورے ملک کو گھیر رکھا ہے۔ مشرق میں بھونیشور (اڑیسہ) درمیان میں کھجور ابو (مدھیہ پردیش) مغرب میں کیر اور (راجستھان) اور جنوب میں مدورہ۔ پیکروں اور مجسموں کے مطالعے سے اس کا علم ہوتا ہے کہ صدیوں کی تاریخ میں مختلف رجحانات رہے ہیں، مختلف کتبہ ہائے فکر کے اسالیب کے فرق سے بھی یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے۔ ہر عہد میں استاد فن کاروں نے اپنی بالغ النظری کا ثبوت دیا ہے اور موضوع اور اسلوب کے تعلق سے روایتیں قائم کی ہیں۔ ہندوستانی فنون لطیفہ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ آرٹ کا ہر نمونہ اپنی اصابت اور چمکی اور اپنی انفرادی خصوصیتوں کے باوجود اپنی صورت کل کا حصہ نظر آتا ہے۔ فن مجسمہ سازی میں بھی ہر تخلیقی پیکر اپنی انفرادی خصوصیتوں اور اپنی اصابت اور چمکی کے ساتھ مجموعی صورت یا صورت کل کا حصہ ہے اور دونوں حیثیتوں سے اعلیٰ ترین منزل اور اکثر اپنی آخری بلند سطح پر اپنی اعلیٰ ہنر مندی کا ثبوت دیتا ہے۔ اپنے اسلوب کی ندرت، اپنے تخلیقی تحرک کی باطنی شدت، اپنے تجربے کے اعتدال اور اپنی مشق اور کاریگری سے متاثر کرتا ہے۔ ذہانت، فہم و فراست کا یہ عالم ہے کہ ذہن صورت کل سے ادغام کے حسی عمل کو پہچان لیتا ہے اور ایسے غیر معمولی اور اک سے بصیرت اور مسرت دونوں حاصل ہوتی ہیں۔



ہندوستانی مجسمے جہاں آفاقی احساسات اور ماورائی سطحوں کا شعور بخشتے ہیں وہاں سماجی اقدار اور تجربات کا احساس و شعور بھی عطا کرتے ہیں جہاں پر اسرار و جدائی سطح پر 'وحدت' کا گہرا اور پر اسرار احساس ہے وہاں سماجی زندگی میں احساس اور عمل اور زندگی کی وحدت کا بھی شعور ہے۔ لاشعوری وقار و عظمت کے ساتھ دیوتاؤں اور فوق الفطری عناصر کے ساتھ انسان، جانور اور درختوں اور پودوں کو اس طرح گرفت میں لے کر زندگی کی وحدت کا شعور عطا کرنا کہ سب کے آپہنگ کا رشتہ ایک دوسرے سے قائم ہو جائے معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ فنکار کی پر اسرار وجدانیت جو خود کل زندگی اور صورت کل کا نتیجہ ہے تمام اشیاء و عناصر کو سمیٹ لیتی ہے اور اس کی فنکاری "وحدت کی معنویت، آپہنگ اور آپہنگ کے رشتے سے پھیلاتی ہے، تحرک کے شکل پذیر آپہنگ میں ہندوستانی مجسمہ سازی کی عظمت پوشیدہ ہے۔

ہندوستانی فنکاروں کا عقیدہ رہا ہے کہ زندگی کی تین سطحیں ہیں اور وہ ان ہی سطحوں پر متحرک رہتی ہے۔  
پہلی سطح بلوی ہے۔

دوسری سطح جذباتی اور احساساتی

اور تیسری روحانی، وجدانی اور ماورائی!

دوسری سطح حد درجہ حساس، گہری لطیف اور باریک ہے اور تیسری سطح پہلی دونوں سطحوں سے حد درجہ بلند اور ارفع اور افضل!



اجنٹ  
حسن کا پیکر



عورت-----کیلاش ناتھ مندر کانچورم (کاپچی)  
آٹھویں صدی عیسوی

ذہن مادہ کی پیداوار ہے جو جذباتی اور احساساتی سطح پر صرف تحرک پیدا نہیں کرتا بلکہ خود اس سطح پر اثر کر تخلیقی کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ کرب وحدت کے شعور کا کرب ہوتا ہے جس کی پہچان آسانی سے نہیں ہوتی۔ کرب کی شدت تیسری سطح پر لے آتی ہے جس میں وحدت کل کا شعور انگنت سچائیوں سے آشنا کرتا ہے اور اس کے بعد ہی تخلیق شعوری اور لاشعوری وقار اور عظمت کے ساتھ وجود میں آتی ہے۔ تخلیقی عمل کی پراسرار کیفیتوں اور ان کے صورت پذیر نتائج کے پیش نظر ہندوستانی جمالیات کا یہ عقیدہ یا نظریہ انتہائی اہم اور حد درجہ جاذب نظر بن جاتا ہے۔ اس روشنی میں یہ بات توجہ طلب بن جاتی ہے کہ جو شے خلق ہو جاتی ہے وہ اپنی مادی صورت کے باوجود احساسات اور جذبات کے آہنگ کے ساتھ وجدانی آہنگ کا ایسا نمونہ ہوتی ہے کہ جس میں کائنات کے تمام آہنگ شامل ہوتے ہیں۔ مادی صورتوں کے اندر تمثال اور علامات کے جلوے ہی بنیادی جوہر ہیں۔

ان پیکروں کے محسوس کو کہ جن کی پرستش کی جاتی ہے ”مورتی“ کہا گیا ہے۔ اشارہ مادہ! اسم محسوس کی جانب ہے وہ شے جسے مادی صورت میں دیکھ سکیں ”مورتی“ ایسی محسوس مادی صورت ہے کہ جس میں داخلی بیداری اور باطنی ادراک کا جلوہ نظر آئے یعنی ان دیکھی داخلی یا باطنی حصول کی مادی تصویر، مادی فکر و نظریاؤں کا مادی پیکر وہ آئینہ کہ جس میں خالق نظر آئے ایسی مادی شکل پذیری کہ جس میں دیوتا حقیقی بن جائے۔ ایسی مورتیاں زماں و مکاں کی زنجیریں توڑی دیتی ہیں!

سنسکرت زبان میں مورتی کے معنی ہیں:۔ ”پختہ شے“ صورت رکھنے والی شے، مجسمہ، تمثال، پیکر، انج، مقررہ پینٹس میں ان دیکھے تجربے کی ٹھوس صورت لیکن مورتی کا تصور اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تکمیل کے بعد فنکار کا ہاتھ رک جائے اسے متبرک اور مقدس قرار دے کر نذر کر دیا جائے، عبادت کے لیے اسے وقف کر دیا جائے، عابد کے مقدس علامتی مراسم سے اس میں باطنی تحرک کا احساس ملے، یہ محسوس ہو کہ جس کا پیکر ہے وہ اس میں موجود ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بڑا غیر معمولی لفظ ہے اور اس کی معنویت پھیلی ہوئی ہے۔

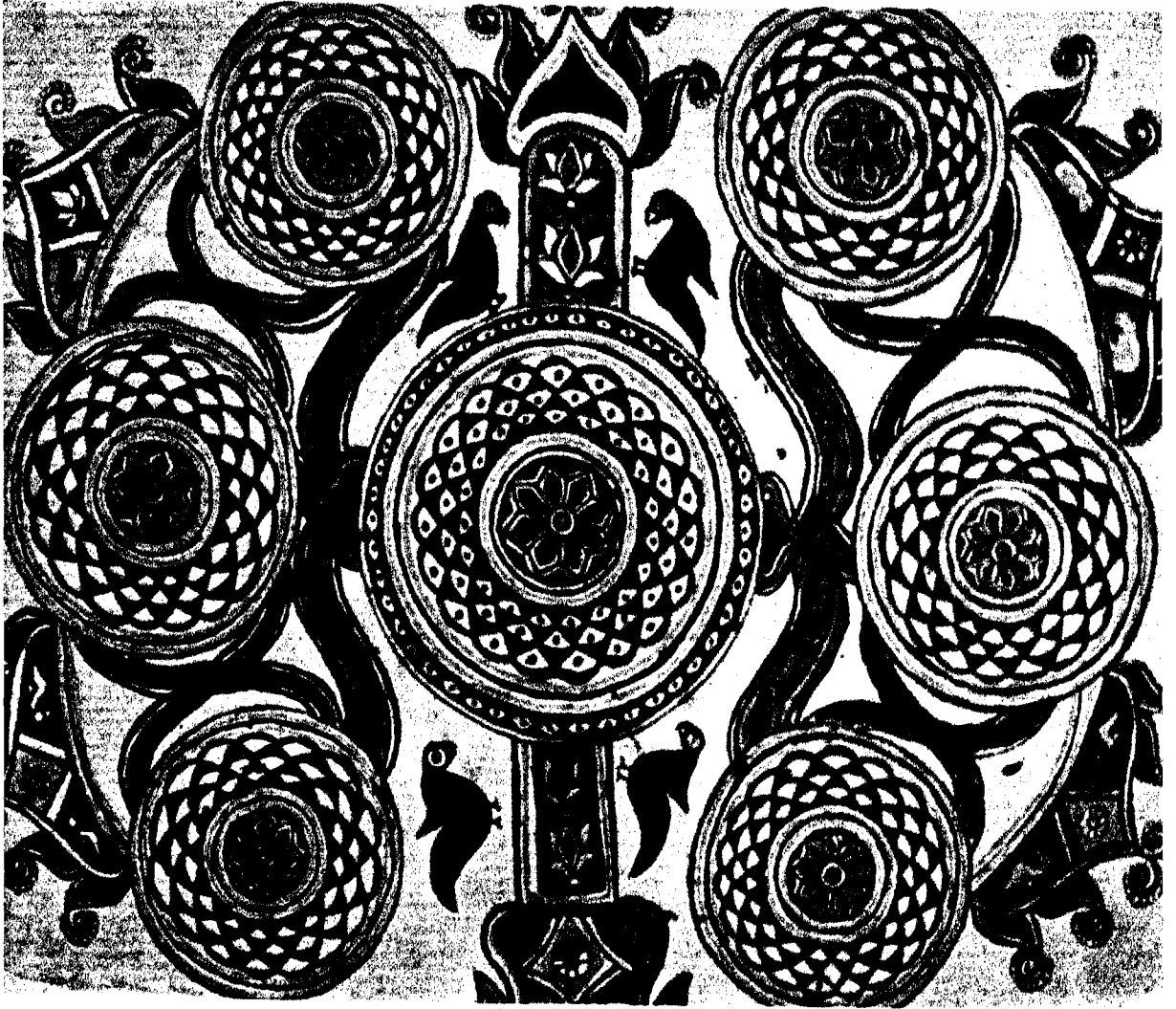


رادھا اور کرشن  
(سترہویں صدی) راجستھانی دیستان

ہندوستانی جمالیات نے حسی حقیقت پسندی اور اس عمل میں گہرے وژن کو ہمیشہ اہمیت دی ہے، چینی اور وسط ایشیائی جمالیات میں بھی حسی حقیقت پسندی کی اہمیت رہی ہے۔ ایشیائی ممالک میں فنون لطیفہ اور خصوصاً مصوری اور مجسمہ سازی کے تعلق سے یہ کلاسیکل انداز فکر صدیوں قائم رہا۔ چین کی تمثیل یاد کیجئے، ایک مصور نے عبادت گاہ کی دیوار پر ایک ڈرگین کی تصویر بنائی اور جس لمحے وہ تصویر مکمل ہوئی ڈرگین نکل بھاگا اور خالی دیوار پر اس کا نقش رہ گیا اسی طرح اپنے ملک کی ایک تمثیل ہے، ایک مجسمہ ساز نے ایک گھوڑے کا مجسمہ تراشا تکمیل کے فوراً بعد اس کے پر نکل آئے اور وہ گھوڑا اڑنے لگا، مجسمہ ساز نے اس کے پر اور کان کاٹ دیے اور گھوڑے کا عمل رک گیا۔ وژن کے سلسلہ میں ہندوستان کی ایک تمثیل توجہ چاہتی ہے۔ دربار میں حکم ہوا کہ مصور مہارانی کی تصویر بنائے۔ مصور جب بھی تصویر بنانا مہارانی کی ران پر ایک نشان پڑ جاتا، مصور بہت پریشان ہوا۔ دربار کے عابد وزیر نے یہ بات سنی تو اس نے کہا ”تم سے کوئی غلطی نہیں ہو رہی ہے اس لیے کہ مہارانی کی ران پر ایک سیاہ خال ہے، یہی وجہ ہے کہ تمہارے قلم سے ایک سیاہ نشان پڑ رہا ہے، مہاراجہ کو جب اس بات کی خبر ملی تو وہ اپنے وزیر کی جانب سے بدگمان ہو گیا۔ حکم دیا کہ وزیر کی آنکھیں نکال لی جائیں، اس وقت عابد وزیر اپنے گھر کے چھوٹے مندر میں بیٹھا عبادت میں مصروف تھا عبادت کرتے ہوئے وجدانی سطح پر اس حکم کے ارتعاشات پیدا ہوئے اور اس نے خود اپنی آنکھیں پھوڑ ڈالیں۔ مہاراجہ کو جب اس واقعے کی خبر ملی تو اسے یقین آگیا کہ فنکار اور عابد وزیر دونوں ”تیسری آنکھ“ رکھتے ہیں ان دونوں کے پاس ایسا وژن ہے کہ جو کسی اور کے پاس نہیں ہے۔ عام عبادت کا حکم ہوا اور وزیر کی آنکھیں واپس آگئیں۔

ہندوستانیوں نے ہمیشہ محسوس کیا کہ فنکاری کے جوہر میں عبادت کا تقدس ہوتا ہے اور مورتی اس آویزش اور آمیزش سے خلق ہوتی ہے۔ عابد اور فنکار کی وجدانی سطح ادھرتی ہے، فنکار اپنے عمل میں عابد ہوتا ہے لہذا مورتی کی تخلیق عبادت کا مقدس عمل ہے۔

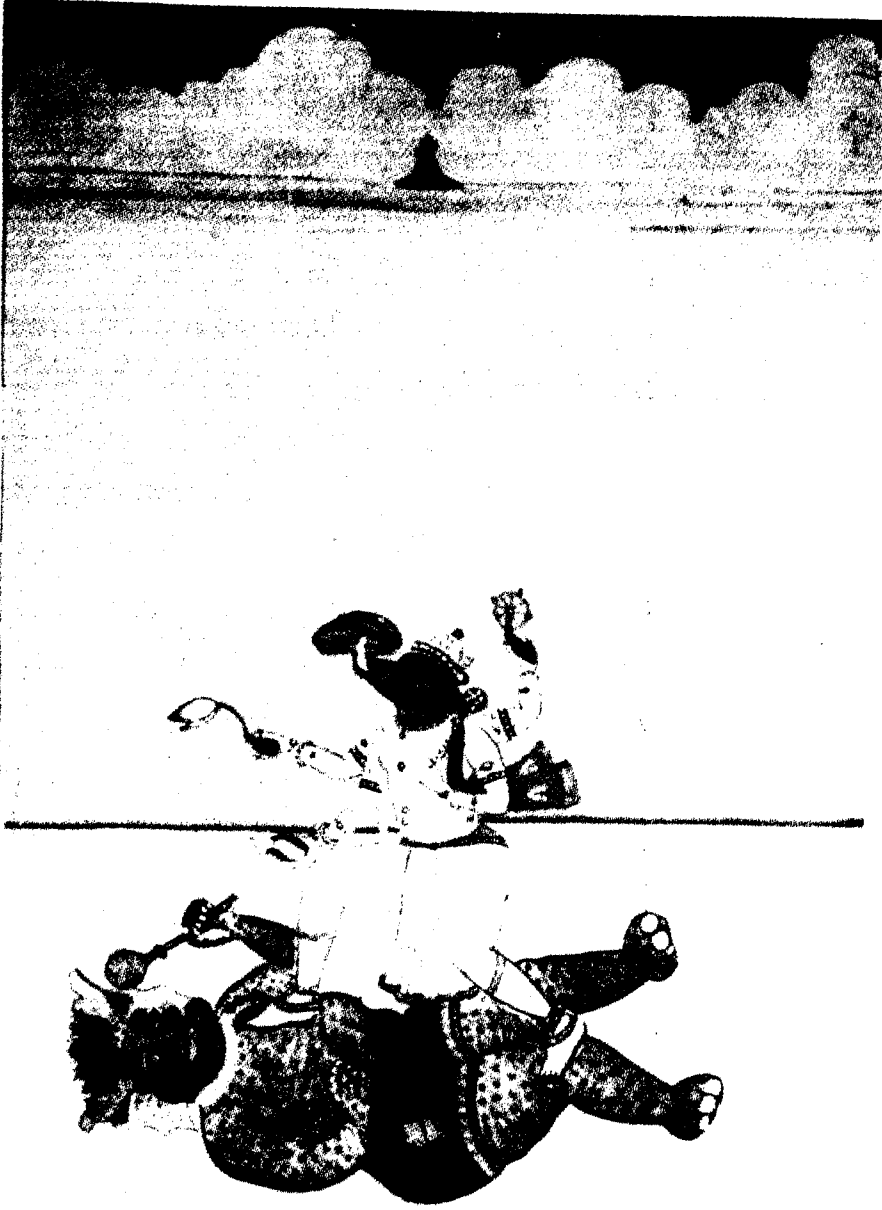
بعض پیکروں اور مجسموں کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے جیسے بہتر مطالعے اور عمدہ تربیت کی وجہ سے فنکاروں کو شعور اور مادائے شعور (Transconsciousness) کا شعور اپنے اپنے طور پر حاصل ہوا ہے۔ کائناتی عناصر کو ایک جگہ سے دوسری جگہ ہٹانے کا نفسیاتی عمل کسی نہ کسی سطح پر جاری رہا ہے اس لیے کہ علامتوں کا ہمہ گیر عمل اسی کا نتیجہ ہو سکتا ہے۔ سادھی، کا تجربہ ملتا ہے۔ پیکروں اور مجسموں کی صفائی، نزاکت، نفاست، باریکی اور چٹنگی میں شدت احساس آزادی، خاموشی اور کون و مکاں (Cosmos) اور انسانی اقدار کے شعور کی روشنیوں کو اجاگر کر، بیانیہ معمولی کارنامہ ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے فنکاروں نے کائناتی جلوؤں کی محسوس اور نامحسوس معنویت کی طرف بے اختیار بڑھنے کی کوشش کی ہے اور انہیں کسی نہ کسی طرح اعلیٰ اقدار کی صورتیں عطا کرتی ہیں۔ صبر اور سکون، ضبط اور اعجاز، دھیان یا استغراق کی پہچان اس داخلی ہم آہنگی سے ہوتی ہے جس کے بغیر پوری کائنات کی وحدت کا ادراک ممکن نہیں ہے۔ ہندوستان کے یہ فنکار کائنات کی حرارت اور حرکت دونوں سے نفسی اور حسی سطح پر قریب تر نظر آتے ہیں اور تمثالی بصیرت میں حرکت اور حرارت کے اعلیٰ ترین مدارج کا شعور بخشتے ہیں۔



مدھونی تصویر کاری میں تجریدیت کی ایک مثال

ہندوستانی جمالیات میں پرسکون اور خاموش داخلی فضا میں ذکاوت کی داخلی ہم آہنگی اور ان کے استغراق اور آزادی اور خاموشی کے گہرے احساس کے ساتھ آزادی اور خاموشی کو انکنت اور حیرت انگیز معنوی جہتوں کے ساتھ مجسم کرنے کے عمل کا تعلق 'برہم' اور 'آتم' سے ہے جو ارفع اور عظیم تر خاموشی اور ماورائے سکون (سنتام) کا سرچشمہ ہیں!

'وژن' کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی آزاد فطرت جو شعور کی روشنی (بندو) سے سرشار ہوتی ہے ماورائے کائنات کی روشنی اور اس کے آہنگ سے پرسرار رشتہ قائم کر لیتی ہے اور اعلیٰ ترین حسی سطح پر پیکروں کے خاکے ابھرنے لگتے ہیں یہ پیکر مجسموں کی شکل میں جلوہ گرہ ہوتے ہیں تو ان کی محض خاموش اور غیر متحرک صورتیں سامنے نہیں ہوتیں بلکہ یہ صورتیں پھیلتی ہیں اور اپنی روشنیوں اور اپنے پرسرار آہنگ سے ہیئت یا فارم کی تشکیل میں حصہ لیتی ہیں۔ خالق اور موضوع کے جوہر کا یہ عجیب و غریب پرسرار رشتہ ہے جو تخلیقی عمل کی پرسراریت کی قدر و قیمت کا عظیم تر احساس عطا کرتا ہے، پیکر محسوس، خود فارم میں اتر کر اسے اپنی روشنی اور اپنے آہنگ کے مطابق پھیلاتا ہے۔ بدھ، ماں، برہما، دشنو، شیو، شیوٹنگ وغیرہ کے پیکر غیر معمولی مظاہر (Phenomenon) ہیں جو نظر نہ آنے والی بنیادی سچائی یا ایک ہی سچائی کا احساس یا ایک ہی سچائی کا جلوہ بنتے ہیں تاکہ دوسروں تک ان کی پہچان ممکن ہو سکے، یہ اپنے اپنے طور پر ماورائیت کا سرچشمہ ہیں جو حقیقت بن جاتے ہیں، بدھ مہایان، کے تصور میں "زمانہ کا یا" اسی کو کہا گیا ہے کہ ذکاوت ان دیکھی صورتوں کے پھیلنے کے انداز اور کائناتی شعاعوں اور کائناتی آہنگ کا شعور داخلی طور پر حاصل کرتا ہے اور تخلیقی عمل جاری رکھتا ہے۔ تخلیقی عمل میں شعور اور ماورائے شعور کے اس باطنی رشتے کو جو آہنگ اور نغمہ ریز لہروں سے قائم ہوتا ہے ہندوستانی جمالیات نے بڑی



وسط ایشیا کی مصوری پر ہندوستانی مصوری کے اثرات - ایک قدیم نمونہ

مجسمہ سازی کا فن اس طرح ایک ہمہ گیر اور انتہائی تہہ دار علامتی آرٹ کی صورت ابھرتا ہے اور اے کائنات ساری صورتوں کو کائناتی جلووں میں پیش کرنے کی اس تخلیقی عمل کی تاریخ صدیوں کی تہذیبی زندگی میں پھیلی ہوئی ہے۔

عموماً یہ سمجھا گیا ہے کہ مجسمہ سازی اور مصوری، فن تعمیر کی کنیریں ہیں، ان فنون کو اس طرح دیکھنا قطعی مناسب نہیں، ان کی اپنی انفرادی خصوصیتیں ہیں ان کا اپنا حسن ہے، ان کی پر اسرار معنویت نے دوسرے فنون کو متاثر کیا ہے۔ فن تعمیر نے انہیں اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ مجسموں اور پیکروں کی وجہ سے بھی فن تعمیر نے عروج کی اعلیٰ منزلیں طے کی ہیں۔ مجسمے اور پیکر روح بن گئے ہیں کہ جن کی بالیدگی تعمیر کے فن کو عروج بخشتی رہتی ہیں۔ تعمیر میں مجسموں کے بھی مظاہر ہیں، پیکروں کے تحریک کو نمایاں کرتی رہی ہیں اگر فن تعمیر کا مطالعہ مجسموں، پیکروں اور مصوری کے تناظر میں کیا جائے تو جمالیاتی وحدت کی معنوی اور جمالیاتی جہتوں کا احساس زیادہ گہرا ہو گا اور حقیقت بھی یہی ہے کہ جمالیاتی وحدتوں کا جلوہ ہی فنکار کی آرزو ہے۔ بنیادی خواہش! جمالیاتی نقطہ نظر سے مندروں کا مطالعہ کیا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ پیکروں اور مجسموں کے نفیاتی ارتعاشات کی پہچان نہ ہو۔ روح اور جسم کی وحدت کی بات اپنی جگہ جتنی بھی درست ہو یہ بھی بڑی سچائی ہے کہ عمارتیں عموماً روح کے جلال و جمال کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہیں۔ دونوں کو ایک دوسرے سے علاحدہ کر کے دیکھنے کی جتنی بھی کوشش کی جائے ان کی وحدت کا کٹن ہی زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ یوں ہندوستان کے بزرگوں نے تعمیر کے حسن کو انسانی جسم کے مختلف حصوں سے تعبیر کیا ہے۔ اور انہیں مختلف نام بھی دیے ہیں۔ غالباً صرف یہ سمجھانے لیے کہ تعمیر کا کوئی حصہ علاحدہ نہیں ہے یا علاحدہ حیثیت رکھنے کے باوجود ایک ہی پیکر کا پہلو ہے تعمیر کے مختلف حصوں کی وحدت ہی اصل جلوہ ہے۔ مستک، کنٹھ، سر سا، گلا، جانگھ، موکھ، وغیرہ سے جسم کی وحدت کی طرح تعمیر کی وحدت کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہندوستانی علماء نے مجسموں کے تعلق سے روح، احساس اور جذبے کو اہمیت دی ہے اور مندروں کی عمارتوں کو مجسموں اور پیکروں کے مظاہر سے تعبیر کیا ہے۔ ایسے بزرگوں نے 'بنیاد' یا 'تہہ خانے' (ادھستھان) سے متعین اختتام (استوب پک) تک تعمیر کو اسی تناظر میں دیکھا ہے۔ اس دوسری سطح کی فکر یقیناً زیادہ اہمیت رکھتی ہے، ہندوستانی فن تعمیر کے تین بڑے اور اہم ترین اسالیب "ناگارا"، "ولیسر"، اور "درادو" کو برہما، وشنو اور شیو سے قریب تر رکھ کر دیکھتے اور ستونوں کے تین مختلف ناموں کی معنویت پر غور کیجئے۔ برہم کانت، وشنو کانت اور "شیو کانت" تو بخوبی اندازہ ہو جائے گا کہ ہندوستانی جمالیات نے ان عظیم پیکروں کے جلال و جمال کو ان ستونوں کی تعمیر میں کتنی اہمیت دی ہے اور ان پیکروں کا احساس کس کس طرح نقش ہو تا رہا ہے۔ کانت کے لغوی معنی، محبوب، محبت، اور پسندیدگی کے ہوتے ہیں یعنی ایسا ستون جو برہما کو پسند ہو اور جسے وہ محبوب رکھتے ہوں، ایسا ستون جو وشنو کو عزیز ہو اور ایسا ستون جسے شیو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہوں۔ ان ستونوں کی تعمیر کی منفرد خصوصیات ہیں جن کا باطنی رشتہ ان دیوتاؤں سے ہے اور ساتھ ہی اپنی تہذیبی زندگی کی تاریخ سے ان کا گہرا تعلق ہے۔ ان سے مختلف عہد میں حاصل کیے ہوئے تجربوں کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ اس لیے یہ تینوں اقلیدی صورتوں کی طرف بھرپور اشارے کرتے ہیں۔ مربع (Square) (برہما کے چار سر) مٹھن ہشت پہلو (Octagonal) (وشنو کے آٹھ ہاتھ) دائرہ، مستدیر یا مدور (Circular) (شیو لنگ، شیو کی علامت)۔ دیواروں اور ستونوں پر مصوری اور مجسمہ سازی کے فن کو اتنی اہمیت دی گئی ہے کہ دیواروں اور ستونوں کی تعمیر کے لمحوں میں اس بات کا خیال رکھا گیا ہے۔ یہ مصوری کے نمونوں اور مجسموں کے لیے کینوس (بھومی بندھ) بن جائیں، کینوس یا بھومی بندھ "پیکروں کے تقاضوں کے مطابق ہو۔ پیکروں کے تصورات ہی بھومی بندھ کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں، مورتیوں اور مختلف پیکروں کے مختلف انداز اور تیوروں کے لیے کس قسم کے "بھومی بندھ" کی ضرورت ہے۔ کھڑے ہوئے (sthanka) بیٹھے ہوئے (Asana) تک لگائے ہوئے (Satyana) متحرک اور رقص کرتے ہوئے، لیٹے ہوئے کسی درخت سے ہم آہنگ، پیکروں اور مجسموں کے تیور اور انداز مختلف ہوتے ہیں ظاہر ہے ان کے مطابق کینوس یا بھومی بندھ، کا ہونا ضروری ہے، دیواروں اور ستونوں پر ان پیکروں کے نقش

ہو جانے کے بعد ہی فن تعمیر کی اہمیت بڑھتی ہے۔

غالب رجحان یا غالب تصویر اکائی یا وحدت کا ایک پیکر انسان عناصر فطرت اور پوری کائنات کا مظہر بن کر ہم آہنگی اور وحدت کا شعور اس طور پر عطا کرتا ہے کہ ذہن تصویریت اور آرائش و زیبائش سے زیادہ فنکار کے تخلیقی ذہن کے عمل اور اس عمل کے نتائج اور تخلیقی سطح پر دریافت شدہ گہری اقدار سے متاثر ہونے لگتا ہے۔ فوق الفطری رومانیت، علامتیت کی تخلیقی روح میں جلوہ گرہ ہوتی ہے بدھ، ماں، شیو، لنگ، برہما، دشنو، گنیش وغیرہ کے پیکر اس طرح عظیم تہذیبی ورثہ بن جاتے ہیں کم و بیش دو ہزار سال کے تہذیبی سفر میں یہ پیکر تجربوں کی وحدت اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس دلاتے رہتے ہیں۔

ہندوستانی مصوری کے عمدہ نمونے ضائع ہو چکے ہیں زمانے کی شکست و ریخت نے انہیں برباد کر دیا ہے کہا جا چکا ہے کہ مجسمہ نگاروں کی تربیت میں مصوری کے فن نے نمایاں حصہ لیا ہے، مصوری مجسمہ سازی کی بنیاد رہی ہے۔

مصوری کی تاریخ اتنی قدیم ہے کہ اس کے ابتدائی نمونوں کی تلاش و جستجو بہت حد تک ناممکن ہے۔ مجسموں سے مصوری کے اعلیٰ معیار کا اندازہ ہوتا ہے اور اس سچائی پر یقین بھی آجاتا ہے کہ مصوری کی تاریخ ماضی کے گہرے اندھیروں میں بہت حد تک چھپی ہوئی ہے۔ غاروں کے نقش و نگار سے قدیم ہندوستانی مصوری کی قدروں کو بہت حد تک سمجھا جاسکتا ہے۔ سبکن پورہ ہوشنگ آباد اور مرزا پور وغیرہ کی قدیم نقاشی میں مصوری کے نقوش نمایاں ہیں۔

”ہم آہنگی“ اور حرکت ہندوستانی مصوری کی بنیادی خصوصیات ہیں۔ وحدت کے رموز کو پانے کی آرزو ابتداء سے ملتی ہے۔ ابتداء میں ہلکے رنگوں کے استعمال کا رجحان ملتا ہے۔ پھر نیل، سبز، سرخ، اور ارغوانی رنگوں کے متوازن استعمال کی جانب توجہ دی گئی ہے۔ تصویروں کے تناسب اور پیکروں کی ہم آہنگی میں رنگوں کا حسن توجہ طلب بنتا ہے۔ منجھو ڈار اور ہڑپا، میں منقش برتنوں کے نقش و نگار سے قدیم ترین جمالیاتی زاویہ نگاہ کا کسی قدر علم ہوتا ہے۔ مکانوں اور ان کی دیواروں اور مندروں کی آرائش و زیبائش میں مصوری کے فن کو اہمیت دی گئی، مگر فنکاروں نے اپنے شاگردوں کی مناسب تربیت کے بعد دور دراز علاقوں میں بھیجا۔

ابتدائی مصوری فطرت اور اس کے حسن سے بہت قریب رہی، رفتہ رفتہ اس میں تصویریت نے نمایاں حصہ لینا شروع کیا، مصور اور ان کے گرد فطرت کے حسن کے احساس اور اپنی تصورات کے ساتھ ہندوستان کے دور دراز علاقوں میں سفر کرتے ہوئے، ملک کے مذہبی اور مابعد الطبیعی افکار و خیالات نے ان کے فن کو طرح طرح سے متاثر کیا۔

’دشنو دھر موتر‘ کا ذکر آچکا ہے۔ پانچویں صدی عیسوی میں مصوری اور سنگ تراشی کے فن پر یہ تصنیف قدیم فنکاروں کے رجحانات کو نمایاں کرتی ہے۔ دشنو کو پہلا مصور کہا گیا ہے۔ دشنو دھر موتر، کے مطابق مصوری میں رنگوں کا استعمال فطرت کے مظاہر اور ان کے رنگوں کے مطابق ہونا چاہئے لیکن جب جذبات کے رنگوں کا معاملہ ہو تو ہر جذبے کے پیش نظر مناسب رنگوں پر غور کر کے کسی ایک رنگ کے انتخاب پر نظر ضروری ہے۔ ’دشنو دھر موتر‘ نے بعض جذبوں کے رنگوں کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے:

●	محبت	گہرا نیلا
●	خوف	سیاہ
●	حیرت،	زرد
	{ فوق الفطری احساس	

● تہقہ، ہنسی،  
مسکراہٹ  
سرست کا اظہار

● غصہ، نفرت  
جلال

● رحم، ہمدردی  
● شفقت،  
● رحمت

اس طرح ”خلپ شاستر“ میں اس فن کے تعلق سے بہت سی باتیں کہی گئی ہیں، رنگ تیار کرنے کے طریقوں کو سمجھا گیا ہے۔ کیوس کی اہمیت بتائی گئی ہے، پیکروں کو نقش کرنے کے لیے انہیں مناسب طریقے سے تقسیم کرنے کا فن سکھایا گیا ہے۔ مورتی کی معنویت کو سمجھاتے ہوئے اس کے تقدس اور جذبے سے ہم آہنگ کرنے کی تعلیم دی گئی ہے، ملکوئی حسن کی تلاش و جستجو اور اس حسن کو پیش کرنے کی مناسب تربیت دی گئی ہے۔ قدیم ہندوستانی مصوری میں کم و بیش وہ تمام خصوصیات ہیں جو قدیم مجسمہ سازی میں ہیں پیکروں کی تراش خراش میں جسم کے حسن کو جس طرح اور جس انداز سے مجسموں میں پیش کیا گیا ہے وہی انداز تصویروں میں بھی ہے۔ انسان، جانور اور درخت وغیرہ کے پیکروں میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے لیے اقلیدسی نقوش کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے، گنجان شکلوں کی بندشوں میں بھی وحدت تاثر ملتی ہے۔

’وشنودھر مورت‘ مان سراشٹ دھیائے، چتر ستر، ارتھ شاستر، چتر لکشن، کام سوتر، شوکر م پرکاش کلاوا لاس، سرائگن سوتر دھار، خلپ کلا دپکا وغیرہ ایسے قیمتی نسخے ہیں جن سے فن مصوری اور فن مجسمہ سازی سے گہری دلچسپی کا علم ہوتا ہے۔ مختلف عہد کے بیش قیمت تجربے ان نسخوں میں موجود ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ دونوں فنون عبادت کا درجہ رکھتے تھے۔



بدھ کے دو خوبصورت پیکر  
بدھ مصوری کے عمدہ نمونے

ہندوستانی مصوری میں مختلف نسلوں کے تجربے ملتے ہیں۔ دیوی دیوتاؤں اور عناصر فطرت کی پیشکش میں جہاں احساسات اور جذبات کا اظہار واضح ہے وہاں پرکاری، موزونیت، روانی، لوچ، پلک، اور خطوط کا آہنگ بھی ذہن کو فوراً متوجہ کر لیتا ہے۔ زندگی اور فطرت کی ہم آہنگی اور وحدت کو پیش کرتے ہوئے فنکاروں کی جمالیاتی بصیرت اور مسرت کی پہچان مشکل نہیں ہوتی۔ بھاج کے غاروں کی نقاشی اور مصوری کے منٹے ہوئے نقوش کو کسی ایرانی مصور نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں اور اپنی فکر و نظر سے جس طرح زندہ کیا ہے ہمیں اس کا علم ہے۔ بدھ دیواروں میں مصوری کے عمدہ نمونے موجود تھے، دوسری صدی قبل مسیح کے آثار اب بھی موجود ہیں اس زمانے کے ہندوستانی مجسموں سے مصوری کی قدر و قیمت کا بہتر اندازہ کیا جاسکتا ہے اس طرح جوگی مار کے غاروں کی دیواروں پر اب بھی نقاشی کے قدیم نمونے اپنی عظمت کے منٹے ہوئے نقوش کے ساتھ ملتے ہیں اہنتا، ہندوستانی مصوری کے فن کے عروج کا واضح نشان ہے۔ چینی اور ایرانی اثرات کے باوجود ہندوستانی روح جلوہ گر ہے۔ ہندوستانی تخلیقی فنکاروں کی فکر و نظر نے اہنتا کی تصویروں کا ایک دبستان قائم کر دیا اس کی تاریخ پہلی صدی قبل مسیح شروع ہوتی ہے اور ابتدا ہی سے اسلوب کی بے ساختگی، اقلیدی، نقوش، پیکروں کے چہرے کے تناسب، جسم کی لوچ اور وحدت اثر کی اعلیٰ روایت کا سفر شروع ہو جاتا ہے 'باغ' کی دیواروں کی آرائش و زیبائش (چھٹی صدی عیسوی) بدای کے غاروں کی تصویر نگاری اور کیلاش تاتھ، تانجور، تردندی کر اور سوچندرم وغیرہ کی دیواروں اور پھتوں کی نقاشی قدیم مصوری کی عظمت کی نشاندہی کرتے ہیں۔

ہڑپا، مہنڈو ڈارو اور چنچو ڈارو (تین ہزار سے دو ہزار، دو سو پچاس ہزار سال قبل مسیح) میں جو برتن دستیاب ہوئے ہیں وہ ابتدائی مصوری کے عمل کی خبر دیتے ہیں، نیشنل میوزیم نئی دہلی میں ہڑپا مہنڈو ڈارو اور چنچو ڈارو (2500 تا 1500 ق م) کے پیش قیمت نمونے دیکھے جاسکتے ہیں بنیادی مقصد برتنوں کی آرائشی ہے اس جمالیاتی ذوق نے تخیل میں کشادگی پیدا کی ہے۔ آرائش کے اس آرٹ کی چند خصوصیتوں کو ہم اس طرح پیش کر سکتے ہیں:

باغ  
(چھٹی صدی عیسوی)



● سیدھی لکیروں کے حاشے

● نقطہ دار دائروں کی قطار

● سیاہ لکیریں۔۔۔ جنہیں جیسے بکھیر دیا گیا ہو۔

● اقلیدسی نقوش

● پیمائش کے احساس کے ساتھ آزی تر چھی لکیروں کے جال

● شطرنج کی بساط جیسے نمونے

● حلقوں کی پیش کش کارہجان

● حسن فطرت سے ذہنی وابستگی

● شبیہ سازی میں درختوں، پتوں، پرندوں اور جانوروں کی اہمیت۔

● لہراتی ہوئی ایسی لکیریں جن سے ندی کی لہروں کا احساس ملے۔

● عام روایتی انداز کے انسانی پیکر۔

پرندوں کے ساتھ ہرن، شیر، گینڈر، مور اور بھیڑ وغیرہ کے پیکر توجہ طلب ہیں، ان تمام تصویروں میں تیل کی وہ تصویر سب سے زیادہ توجہ طلب بن جاتی ہے جس کی گھورتی ہوئی آنکھیں پر اسرار حسن کا نمونہ بن گئی ہیں۔ فطرت کے حسن سے ذہنی وابستگی نے جانے کتنے پیکروں کی تخلیق کی ہوگی۔ فطرت نگاری اور حقیقت پسندی کے واضح رجحان کی پہچان ان نمونوں سے ہوتی ہے جو ہمیں حاصل ہوئے ہیں درختوں کے پتوں، تیل کی پر اسرار آنکھوں اور پیالے پر مچھلیوں کی تصویروں سے اس حقیقت کا احساس ہو جاتا ہے کہ مہنجو داروہڑاپا اور چھوڑاؤ کے ذکاوت فطرت کے حسن سے بہت قریب تھے اور اس کے حسن کی پیش کش کے لیے مناسب تکنیک بھی وضع کر چکے تھے، لہراتی ہوئی لکیروں سے ندی کی لہروں کا احساس دینے ہوئے انہوں نے اپنے احساس کی لہروں کو بھی پیش کر دیا ہے سیدھی لکیروں کے حاشے سے اپنے ”کینوس“ کو بہتر طور پر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ موضوع کی پیشکش میں ذہن بہت آزاد ہے لیکن ساتھ ہی خطوط کا شعور بھی ہے۔ اقلیدسی آہنگ اور تجریدی رجحان توجہ طلب بن جاتا ہے۔ لہراتی ہوئی لکیروں سے وسعت اور روانی کا احساس ملتا ہے، اسی طرح جانوروں، پرندوں، درختوں اور ان کے پتوں سے پرکاری اور نزاکت اور تجزیوں کی معنویت اور فارم کے تحرک کا علم ہوتا ہے۔

’رگ وید‘ میں مصوری کی جانب واضح اشارہ ملتا ہے اگنی کے متحرک پیکر کو باریک چمڑے پر غیر متحرک بنا دیا گیا ہے۔ ویدی عہد میں مصوری کا فن یقیناً مقبول ہوا۔ ویدی آرٹ کی روایات سے اندازہ ہوتا ہے کہ مصوری کے فن کی کیا اہمیت تھی اور اسے کتنا مقدس فن تصور کیا گیا تھا، جاپان میں ایک قدیم مخطوط دستیاب ہوا ہے جو ویدی روایات کی خبر دیتا ہے۔ یہ تاریخی دستاویز قدیم ہندوستانی روایات کی طرف واضح اشارے کرتی ہے۔ اس میں ویدی دور کے رشیوں کی تصویریں ہیں جو ویدی آرٹ کی روایات کو بہتر طور پر سمجھاتی ہیں اس میں وششٹھ رشی، آنگری رشی اور ان کی رفیقہ حیات اور مہارشی اتریہ اور ان کی رفیقہ حیات کی تصویریں ہیں ان روایات کی روشنی میں ویدی دور کی مصوری کی پسند امتیازی خصوصیات کا کسی قدر اندازہ کیا جاسکتا ہے مثلاً

● انسان کے پیکر کی واضح پیشکش جن میں رشی منیوں کے پیکر زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔

● اساطیری فضا نگاری

- کھڑے ہونے اور بیٹھنے کے انداز پر نظر
- اساطیری پیکروں کی حسی تصویریں
- غیر متحرک عناصر میں تحرک پیدا کرنے کا رجحان!
- پیکروں کو پیش کرتے ہوئے تیور اور مدرا کی طرف خاص توجہ!
- حسن فطرت اور ارضی حسن کا احساس!
- دائرہ زاویہ، خط مستقیم وغیرہ کی اہمیت
- سورج، پہاڑ، ندی، جانور، درخت اور آگ وغیرہ کے پیکروں کی تصویر کشی۔

عمار توں، مندروں اور غاروں کو تصویروں سے آراستہ کرنے کا رجحان بہت ہی قدیم ہے مصوری کے فن نے ان کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ماہرین کا خیال ہے کہ گپت عہد میں کسی عمارت کا تصور مصوری کے نمونوں کے بغیر پیدا نہیں ہوتا تھا۔ غاروں کے فرسکوں (Frescoes) سے قدیم جمالیاتی رجحانات کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ دیواروں کے پلانٹر پر تصویریں بنانے کے فن کی خاص تربیت ہوتی تھی۔ مصوروں کا مقام بلند رہا ہے۔ درباروں میں انہیں ہمیشہ عزت دی گئی ہے۔ مصوری کے لیے درس گاہیں تھیں اور یہاں کے تربیت یافتہ مصور مختلف علاقوں میں بلائے جاتے تھے، خود حکمران اس فن کے عاشق تھے، ایسے کئی حکمرانوں اور ان کے وزیروں کے نام ملتے ہیں جو خود مصور تھے اور مصوری کے فن پر گہری نظر رکھتے تھے، ان میں چند شخصیتوں کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ 'باغ' اور اجنتا کے غاروں میں فرسکوں کے نمونے اس حاوی رجحان کی غمازی کرتے ہیں۔ مصوروں کی تربیت میں مذہب کے تقدس اور یوگ دونوں کو بڑی اہمیت حاصل تھی، مصوروں کو اشلوک اور منتر سکھائے جاتے تھے اور ان کی بہت ادائیگی کا انداز سکھایا جاتا تھا، تصویر بناتے ہوئے کہاں سانس کو روکنا ہے اور کہاں چھوڑنا ہے، دیوتاؤں اور رشی مہینوں کی تصویر بناتے ہوئے کون سے اشلوک اور کون سے منتر کس انداز سے پڑھے جائیں خصوصاً دیوتاؤں کی آنکھوں کو بناتے ہوئے منتروں کو خاص اہمیت دی جاتی تھی، ذکاروں کی انگلیوں کی جنبش کے ساتھ "یوگ" کی تربیت وابستہ تھی، ہندوستانی مصوروں نے بعض خاص رنگوں کی جانب یقیناً زیادہ توجہ دی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ خطوط، پینٹش اور بنیادی نقوش کی طرف ان کی توجہ زیادہ ہے۔ انہوں نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ خطوط اور بنیادی نقوش کے ذکارانہ ابھار کی پرکاری تمام حسن کو گرفت میں لے سکتی ہے۔ وسعت گہرائی، لوچ، چمک، روانی، نزاکت، تناسب، توازن اور ہم آہنگی کے لیے خطوط کی ذکارانہ جنبش کش کافی ہے۔ بنیادی سچائی یہ ہے کہ ہندوستانی مصوروں اور ذکاروں نے اپنے موضوعات کو ہمیشہ زندہ اور متحرک تصور کیا ہے اور اس یقین کے ساتھ عمل میں مصروف ہوئے ہیں کہ یہ موضوعات خود اپنے اظہار کے لیے فارم کی تلاش میں ہیں۔ باغ اور اجنتا کی تصویریں جن صورتوں میں محفوظ ہیں ان سچائیوں کو بخوبی سمجھاتی ہیں مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی روحانی تجربوں نے رومانیت کے دائرے میں بڑی کشادگی پیدا کی ہے۔ اجنتا کے غار 16، 17 میں رومانیت اور فطرت کے حسن سے وابستگی کے رجحان کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ یہاں قدیم ہندوستانی روایات اور بدھ آرٹ کی خوبصورت آمیزش کا بہتر مطالعہ ہو سکتا ہے۔

اجنتا اور 'باغ' کی تصویروں کو دیکھتے ہوئے ماہرین نے ہندوستانی مصوری کی چار نمایاں جہتوں کی نشاندہی کی ہے:

- ستیہ-----روحانی عظمت اور رفعت
- ونانکہ-----رومانی تجربوں کے نعموں کا آہنگ
- ناٹر،-----شہری زندگی کے تجربوں کے نقوش جن میں جنسیت، عریاں نگاری، محبت، لذت، لمسی کیفیت اور جنسی مسرت کو اہمیت

حاصل ہے۔

● اور مثر ----- متضاد اور مختلف موضوعات!

- اجنا اور 'باغ' کی تصویروں اور اعلیٰ اقدار اور ارفع خصوصیات کو سمجھنے میں یہ اشارے مدد کر سکتے ہیں۔
- لمسی لذتوں اور دیکھے ہوئے محسوس کیے ہوئے جسم اور ان کے تناسب سے زیادہ محسوس سچائی پر نظر۔
- یہ اعتقاد کہ پیکر کے لیے فارم نہیں ہوتے بلکہ جو فارم بنتے ہیں وہ خود سچائی ہیں۔ فنکار خاکوں میں کسمپاتی سچائی کو ابھارتا اور پیش کرتا ہے۔
- فنکاروں کی تربیت میں سانسوں کے زیر و بم، پورے جسم کے باطنی فطری تحرک، دل کی دھڑکنوں اور خون کی گردش کو اہمیت حاصل رہی ہے۔ مجموعی طور پر یہ پیکروں کو محسوس کرنے کے ذرائع ہیں۔

● علامت پسندی کا رجحان!

- تخلیقی سطح پر یہ کاوش کہ جو تصویر بنے وہ اپنی تکمیل کا مکمل احساس عطا کرے کسی قسم کی کہیں محسوس نہ ہو۔
- اقلیدی نقوش اور اقلیدی آہنگ۔
- اسطور آفرینی کی فضا کا احساس۔

● مذہب اور اعتقاد سے وابستہ پیکروں (ICON) کو شخصی سطح پر ابھارنے کا رجحان۔

- افنی سطحوں کے احساس کے ساتھ پس منظر کو بہت اوپر لے جانے کا رویہ۔
- درمیانی حصے کو نیچے لانے کا رجحان۔

● سامنے کے منظر کو درمیانی حصے سے اور نیچے لاکر نگاہوں کا مرکز بنانے کی خواہش!

● موضوعات کے دائروں کے دریا قطر کی طرف توجہ تاکہ دور سے ان کا حسن نظر آجائے۔

● خطوط کے ذریعہ تخلیقی قوت کا اظہار!

● اظہار کی حیثیت

● خاکوں، تصویروں یا ڈرائیونگ کی اثر پذیری، خاکے، سر بلع التا شیر ہیں فوراً محسوس ہوتے ہیں۔

● نقوش اور نمونوں کی جمالیاتی فسوں گری!

● جمالیاتی اور مذہبی تجربوں کی ایسی آمیزش یا ہم آہنگی کہ تجربوں کی سطح حد درجہ بلند ہو جائے۔

- زندگی کی وحدت کا جمالیاتی احساس، یہ اعتقاد کہ مصوری، موضوع کے حسن کو انتہائی بلند یوں تک لے جاسکتی ہے اور حواس کو زیادہ جمالیاتی آسودگی عطا کر سکتی ہے۔

● عورتوں کے پیکروں کی ایسی جہتوں کو نمایاں کر سکتی ہے جو عام طور پر نظر نہیں آتیں۔

- مابعد الطبیعیاتی خصوصیتوں کو حقیقی صورتیں عطا کرتے ہوئے اس بات کا احساس کہ مصوری فطرت کی نقالی نہیں بلکہ حقیقتوں کے آہنگ کا جمالیاتی اظہار ہے۔!

● آہنگ کے جمالیاتی اظہار کے لیے حیاتی سطح پر روشنی اور سائے اور رنگ کو محسوس کرنے کی کوشش اور ان کا مناسب استعمال۔

● بدھ، بودھیسو اور راہبوں کے پیکروں کی پیش کش میں اس بات کا خیال کہ کہاں اور کس حد تک روحانی جلادینا ہے کس پیکر کو کس حد

تک پر نور بناتا ہے۔

● بدھ کے پیکروں میں پاکیزگی، صفائی استحکام، تابندگی، متانت، سکون، وقار، تحیر، گہرائی پر خاص نظر، پیکر لاہوت کے مظہر کو اس طرح پیش کرنے کی کوشش کہ اسے موجود شخصیت سے علاحدہ کر کے بھی محسوس کیا جاسکے، اس اعلیٰ تربیت کا خیال کہ اس کی تصویر کشی خلا کو نر کرنے کی جمالیاتی کاوش ہے۔

● راہبوں کے لباس اور شہزادوں کے زیورات کو متحرک بنانے کا واضح رویہ!

● داخلی تحریک اسلوب میں نمایاں، جس سے حواس کو جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی رہے۔ رقص کرتے ہوئے پیکروں، رقص اور متحرک پیکروں میں اسلوب کا حسن متحرک 'جانوروں' کھلتے ہوئے پھولوں اور درباروں کے مناظر میں اس کے جلوے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فنکاروں نے ان کے تحریک کو باطن میں مرتب کیا ہو۔ پھر انہیں تخلیق کی صورت عطا کی ہو۔

● فنکارانہ تحریک کا دوسرا پہلو گھوڑ سواروں کے جلوس، سپاہیوں کے بوڑھے ہوئے قدموں، چوسر کے کھیلوں اور شکار کے مناظر میں ہے۔

● ڈرامائی عناصر توجہ طلب، عشق، فراق، سرتوں اور سوز و گداز سے بھرے جذبوں اور روحوں کے پراسرار سفر میں ڈرامائی کیفیتیں!

● روحوں کے پراسرار سفر میں ایک سطح سے دوسری سطح کا احساس دلاتے ہوئے ڈرامائی خصوصیتوں پر خاص نظر!

● مظاہر قدرت اور انسان دوستی کے بھرپور جذبے کی ایسی آمیزش کہ روحانی عظمت کی برتری اور رفعت کا شعور حاصل ہو۔

● تیور اور مد را میں نزاکت اور لطافت، بھرپور جسموں میں فوق الفطری اور پراسرار کیفیتیں، اعضاء کے پر معنی تیوروں میں آفاقی اقدار کا شعور!

● جانکوں کو پیش کرتے ہوئے انسان دوستی کے جذبے کے اظہار کا خاص خیال، اخلاقی نکات اور اعلیٰ اقدار کے لیے ذات کی قربانی کے مفہیم کی جمالیاتی پیش کش!

● ایک ہی منظر کو مختلف انداز سے پیش کرنے کا رجحان!

اجتہاد میں بیس سے زیادہ اسالیب کی پہچان کی جاسکتی ہے۔ یونانی، رومی اور عجمی اثرات کے ساتھ چینی اثرات بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ وسط ایشیا کے مختلف علاقوں کی فنکاری سے رشتے کی بھی پہچان ہوئی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ تصویریں ہندوستانی تہذیب کے مزاج اور تہذیبی اور تمدنی آمیزش کی نمائندگی کرتی ہیں اس لیے کہ ان میں ہندوستان کی روح جلوہ گر ہے۔

150 سال قبل مسیح سے 650ء تک کی عمدہ فنکاری کے نمونے یہاں موجود ہیں۔ غار 8، 9، 10، 12 اور 13 میں بدھ ازم کے ابتدائی

تصویرات جمالیاتی جہتوں کے ساتھ پیش ہوئے ہیں اور باقی غاروں میں مہایان بدھ ازم، کے جمالیاتی نقوش جذب ہیں۔ تمام غاروں میں

بدھ اور ہندو آرٹ کی آمیزش کے جلوے بکھرے ہوئے ہیں۔ بہت سے عمدہ تخلیقات کے نمونے 600ء سے 650ء تک کے ہیں۔

اجتہاد ایک بڑے عہد کے اُس اجتماعی زاویہ نگاہ کی آخری علامت ہے کہ جس کی بنیادی امتیازی خصوصیت انسان میں الوہیت اور الوہیت میں انسان کو محسوس کرتا ہے۔

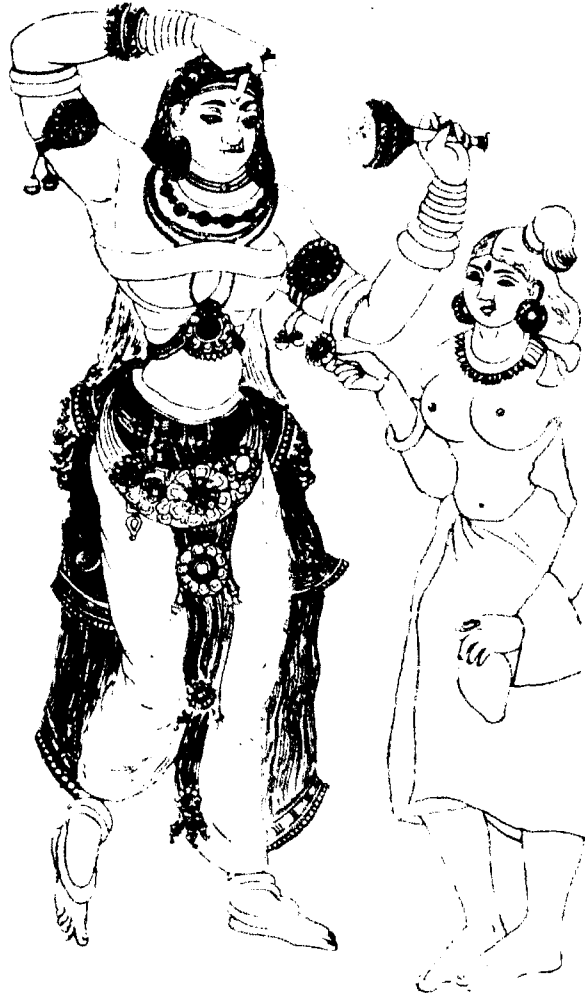
ہندوستانی فنکاروں نے لکڑیوں اور کپڑوں پر جو تصویریں بنائی تھیں وہ ضائع ہو چکی ہیں آٹھویں صدی عیسوی سے قبل کی تصویریں (تصویریں) موجود نہیں ہیں، جو پرانی تصویریں ملی ہیں وہ ممکن ہے نویں صدی عیسوی کی ہوں وٹوق کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ پالا آرٹ کی روایت کا تسلسل عرصہ تک قائم رہا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض وہ تصویریں جو پالا کہی گئی ہیں ان کی روایت سے رشتہ نہیں رکھتیں۔ چکر کی تکنیک بدھ اور ہندو فنکاروں کے ذہنی رشتوں کی خبر دیتی ہے۔ بدھ آرٹ میں یہ تکنیک خوب استعمال ہوئی اور مصوری کے عمدہ نمونے سامنے آئے۔ اسے ”ہیرے کے رتھ“ (واجرائینا) کی تکنیک بھی کہتے ہیں جو تصویروں کے مزاج کے پیش نظر بدھ تکنیک ہے۔ روحانی سفر میں مختلف راہیں ہیں کسی بھی راستے کا انتخاب کیا جاسکتا ہے، اس بنیادی خیال نے مصوروں کو متاثر کیا اور انہوں نے اپنے اپنے طور پر بدھ کی نہ جانے کتنی تصویریں بنائیں۔ تصویر کشی یا مصوری کی علامتوں (Graphic symbols) کو جنہیں -نتر (Yantra) کہتے ہیں اہمیت دی گئی ہے۔ تبت اور ’دھارانی‘ (سحر انگیز محاورہ) کے اظہار کے لیے ان علامتوں سے کام لیا گیا، دکھائی نہ دینے والی قوتوں کے لیے دائروں، مربعوں، مثلثوں اور خط مستقیم سے مدد لی گئی۔ بدھ فنکار بھی تصویریں بناتے ہوئے منتر پڑھا کرتے تھے اور اس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ خود اپنے باطن میں ان دیلھی صورت اور اس کے جمال کا احساس پیدا کر دیا جائے۔ جب تک تجربہ باطن میں فنکار کی روشنی نہیں بنتا، اس وقت تک اعلیٰ تخلیق ممکن نہیں ہے۔ یہ احساس بڑا غیر معمولی ہے۔ اسی احساس کے ساتھ بدھ فنکاروں نے تارا، منجری، ایتا بھ، متر بودھیتوں وغیرہ کی تصویریں بنائی ہیں انہیں یہ سمجھایا گیا تھا اور ان کا یہ عقیدہ تھا کہ بدھ پر اجنا پار میت ہیں یعنی وہ وجدان اور علم جو بہت دور ہے، مصوروں اور مجسمہ سازوں کو ”پر اجنا پار میت“ سے تخلیقی سطح پر رشتہ قائم کرنا ہے تب ہی وجدان اور علم کی کچی روشنی حاصل ہوگی اور عمدہ فن خلق ہوگا۔ بدھ کی اسی صورت نے بدھ فنکاروں کے ذہن کو ’عظیم ماں‘ سے قریب کر دیا اور ایک نسوانی پیکر ابھر کر سامنے آیا۔ کائنات عظیم ماں کے رحم یا ’گر بھ‘ کی صورت ابھری۔ ’عظیم ماں‘ جو وجدان اور علم کا بنیادی سرچشمہ ہے اپنے گر بھ کے ساتھ بہت دور چلی گئی ہے اور ہم نے رحم مادر سے جنم لے کر خود کو اس زمین پر رکھ چھوڑا ہے۔ گر بھ یا رحم مادر میں واپسی کا رجحان توجہ طلب ہے۔ غاروں کی تعمیر اور ان کی نقاشی اسی لاشعوری خواہش یا آرزو کی تصویر ہے۔ ”سبز اور‘ غنید‘ تارکی تخلیق ہوئی۔ یہ دونوں انسان کو سچائی کا عرفان عطا کرتی ہیں۔ مصوروں اور مجسمہ سازوں نے ان دونوں پیکروں کو کبھی ایک وجود کی صورت نقش کیا ہے اور کبھی ایک وجود کے دو مختلف پہلوؤں کی صورت تارکی تاریخی شخصیت کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ ساتویں صدی میں تبت کے ایک راجا کی دو بیویاں تھیں ایک چینی اور دوسری نیپالی، ان دونوں نے اپنے اپنے طور پر روحانی منزلیں طے کیں اور وہ کائنات میں بھی اڑتی پھرتی ہیں۔ مصور اور مجسمہ ساز اپنے تخیل سے ان کے پاس پہنچتے ہیں وہ دونوں چھلاوا ہیں لہذا انھیں آسانی سے پانا مشکل ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ تاراکا لفظ ”تاراجاتی“ سے نکلا ہے جس کا مفہوم ہے ”عظیم ماں“ وہ عورت جو تحفظ دیتی ہے، حقیقت جو بھی ہو فنی اور جمالیاتی نقطہ نظر سے یہ باتیں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔



☆ بده مصوری کا ایک شاہکار  
شیام تارا (سبز تارا)

’ہمارا‘ کی جو تصویریں بنائی گئی ہیں ان میں ممتا، تحفظ، آسودگی، تمہیلی وغیرہ کے ساتھ نسوانی حسن کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔ سرخ اور سفید رنگوں میں تارا کی تصویریں دعوتِ غور و فکر دیتی ہیں ان تصویروں میں التباس کا حسن توجہ طلب ہے۔

تالندہ (بہار) میں بدھ، بودھیتو، دھیانی بدھ اور تارا کی بے شمار تصویریں بنائی گئیں، بدھ افکار و خیالات اور ’جائنوں‘ سے جانے کتنے کردار نقش ہوئے، کہانیوں کو بھی نقش کیا گیا، ان تصویروں کے لیے فنکاروں کی تعلیم و تربیت کا یہاں مناسب انتظام تھا، اُردو فنکار پہلے بدھ تعلیمات کا درس دیتے، ان کے رموز و اسرار سمجھاتے پھر تصویریں بنواتے۔



نائے ملتی

چودھویں صدی عیسوی

ان میں سے بہت سی تصویریں منظر طاعت میں محفوظ کی گئیں۔ پینٹس کو مصوری میں بڑی اہمیت حاصل رہی ہے تالندہ کے مصوروں نے اسے اور زیادہ اہم بنادیا تھا، تالندہ ہی میں اس سچائی کا احساس ہوا کہ اگر سر سے گال تک مناسب پینٹس کی جائے تو بہتر صورتوں کی تشکیل ہو سکتی ہے۔ تصویروں کو بڑھانے اور کھٹکانے یا چھونا کرنے کا بھی انھوں نے خاص طریقہ اختیار کیا۔ ان کے پیش نظر یہ بات بھی تھی کہ دور سے تصویر دیکھنے والوں کا تاثر کیا ہو سکتا ہے اور نزدیک سے مشاہدہ کرنے والوں کا تاثر کیا ہو سکتا ہے۔ انہوں نے ایسی تصویر کشی کی ہے جس سے دور اور نزدیک سے مشاہدہ کرنے والوں کو یکساں جمالیاتی آسودگی حاصل ہو اس تکنیک کی مناسب تربیت ہوتی تھی اسے (Kshayavridi) کی تکنیک سے تعبیر کیا گیا تھا اس تکنیک نے مجسمہ سازوں کو بھی شدت سے متاثر کیا ہے۔ ڈرائنگ یا لکھ کے لئے موزونیت اور صاف ستھری لکیروں کی مناسب تربیت پر زور دیا گیا۔



چین مصوری 1400  
(پرنس آف ولس میوزیم بمبئی)



چین مصوری 1400  
 (پرنس آف ولس میوزیم بمبئی)

نائدہ کے مصوروں نے مرکزی پیکر اور ضمنی پیکر کے باطنی رشتوں کو اجاگر کیا ایک ہی کینوس پر ایک سے زیادہ تجربوں کو پیش کیا گیا اور ان میں معنوی ربط قائم کیا گیا۔ مرکزی پیکر کے ساتھ جو علامتیں استعمال ہوئیں وہ ان پیکروں کی شعاعوں کے ساتھ سامنے آئیں۔ بدھ اور جین مصوروں نے ایک دوسرے کا اثر قبول کرنا شروع کیا اور ہندو ایرانی آرٹ سے بھی متاثر ہونے لگے۔ مصوری کے نئے اسباب پیدا ہوئے، بہت سی اعلیٰ قدروں اور عمدہ روایات سے رشتہ ٹوٹ سا گیا، دو جہتی تصویریں بننے لگیں جن میں اعتقادات کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ جین فنکاروں نے اس رجحان کو زیادہ بڑھایا، شدت احساس سے زیادہ اعتقادات کی شدت نمایاں ہونے لگی، سیدھی لکیروں کا استعمال زیادہ ہونے لگا اور ان ہی میں شدت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی پہلے کے اسباب مرکب اور پیچیدہ ہوتے تھے، مرکب کیفیتوں کا حسن متاثر کرتا تھا، علامتوں کی مرکب صورتیں اور ان کی پیچیدگی حسن کے جن مظاہر کو پیش کرتی تھیں وہ بات ہی کچھ اور تھی اقلیدسی پیکروں کا جلال و جمال ہی کچھ اور تھا، یہاں صاف ضد و خال نظر آنے لگے چہروں میں یکسانیت سی پیدا ہو گئی، مصوروں نے تجربوں کو صاف اور واضح محاوروں میں پیش کرنا شروع کر دیا۔ پہلے فنکار اگر ایک ہی نہ ٹوٹنے والی لکیر سے کام لیتے تھے تو اس سے مرکب علامتوں کی تفصیل کر دیتے تھے، اب صورت یہ ہو گئی کہ سیدھی لکیروں نے جمالیاتی آسودگی کا وہ سامان فراہم نہ کیا جو روایات کا تقاضا تھا، غیر متحرک پیکروں کی غیر متحرک جہتوں کا احساس ملنے لگا۔ پس منظر میں رنگوں کا استعمال زیادہ ہونے لگا۔ جس کی وجہ سے موضوع اور پس منظر میں بہتہ ہم آہنگی پیدا نہ ہو سکی، سہ جہت التباس کی مصوری کا خوبصورت اسلوب جیسے دیکھتے ہی دیکھتے گم ہو گیا، اس بات کی کوشش کی گئی کہ پیکروں کو زیادہ سے زیادہ محسوس اور دیدہ زیب بنایا جائے اور رنگوں کو زیادہ گرم کیا جائے، بدھ کی ایسی تصویریں بنائی گئیں جو گہرے سرخ رنگوں میں ہیں اسی کے ساتھ دوسرا رجحان یہ رہا کہ رنگوں کا استعمال کم سے کم کیا جائے اور بہت ہی مدہم رنگوں کو منتخب کیا جائے۔ بدھ اور مہاویر کی ایسی بہت سی تصویریں ہیں جو کبھی تیز رنگوں میں تھیں اور انھیں پھر مدہم رنگ دیے گئے۔ آرائش و زیبائش کا رجحان بڑھا تو پس منظر کو شوخ اور تیز رنگوں سے بہت بوجھل کر دیا گیا، پتوں پر بھی گہرے سرخ رنگ کا استعمال کیا گیا اور ان کی مدد سے تصویریں ابھاری گئیں، چینی فنکاروں کی تصویروں میں مرد، طاقت اور قوت کا مظہر ہے اور عورت نزاکت اور لطافت کی علامت، لیکن ساتھ ہی بعض فنکاروں نے عورت کی چھاتیوں کو زیادہ ابھاری کرنے کی کوشش کی ہے۔ آنکھوں اور چہروں کی تراش خراش میں بھی مبالغے کو بہت دخل ہے۔ جین مصوروں نے تفصیل کے آرٹ کو بھی فروغ دیا اور جین اعتقادات کے ساتھ الجھنے ہوئے پیکروں کو مرکزی حیثیت دی۔ ان کی زندگی کے واقعات کو نقش کیا اور آرائش و زیبائش کو فروغ دیا۔ کپڑوں اور زیورات اور چہروں پر بھی جین مصوروں کی فنکاری ملتی ہے۔ چھوٹے کینوس میں تخلیق کے عمل کی یہ مثالیں بھی توجہ طلب ہیں جین مصوروں نے 'جیو' (Jiva) کا یا (Kaya) اور 'سکندھا' (Skandha) وغیرہ کے تصورات کو مختلف انداز سے نقش کیا، مادہ اور روح کے متعلق جین اعتقادات کو مختلف پیکروں سے سمجھانے کی کوشش کی۔ مذہبی اور فلسفیانہ نکات نے تفصیل کے آرٹ کا تقاضا کیا اور اسے پورا کرتا ہوا۔ کسی ایک پیکر میں معنی خیزی اور وجود کے ارتعاشات کی اتنی جہتیں پیدا نہ ہو سکیں جو ہندوستانی مصوری اور مجسمہ سازی میں جلووں کی صورتوں میں رہی ہیں۔ جین مصوری نے بھی ایک بڑی روایت کی صورت اختیار کر لی۔

[illegible]

☆ خوبصورت عورتوں کے جھرمٹ میں بھی راہب چٹپٹیاں گم ہے!  
پندرہویں صدی کے ایک مذہبی مخلوطے پر ہندوستانی مصور کے خوبصورت قلم کی جہنم!  
(میں آرت)

مہلویر کے واقعات کو نقش کرنے کے رجحان نے دوسرے فنکاروں کو بھی متاثر کیا۔ گجرات دبستان میں بھی یہ روایت کام کر رہی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ گجرات دبستان جین مصوری کی روایت کا ایک بڑا سنگ میل ہے۔ راجستھان اور مالوہ کے فنکاروں نے بھی اس روایت کو قبول کیا، چالوکیہ راجاؤں نے سرپرستی کی، گجرات میں ان کی حکومت 961ء سے تیرہویں صدی کے آخر تک رہی جین آئٹ نے گجرات کے فنکاروں کی ذہنی تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ جین مصوری اور مجسمہ سازی کے بڑے دور رس اثرات ہوئے ہیں، کوئٹہ کے مندر (اڑیسہ) میں جین اثرات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ مسلمانوں کے آنے کے بعد بھی جین اسالیب زندہ رہے۔ سولہویں صدی میں بھی فنکاروں نے عمدہ تصویریں بنائیں اور قابل قدر مجسمے تراشے، راجپوت مصوری پر بھی ان اسالیب کے گہرے اثرات رہے۔ کلپ ستر، (مہلویر کی زندگی اور دوسرے کئی جینی مہاتماؤں کے حالات پر مشتمل کتاب) اور کالا کاچار یہ کتھانا (Kala Kacharya Kathanaka) میں جین بھکشو کالا کا کی بہادری کی داستان ہے (اجین کے راجانے ان کی ہمیشہ کا اغوا کیا تھا اور انہوں نے اسے واپس لینے کا عہد کیا تھا) اس میں جو تصویریں ہیں ان سے جین مصوروں کے رجحانات اور ان کے محاوروں اور تکنیک کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ہندوستانی مصوری کا مطالعہ کرتے ہوئے اس سچائی کا احساس ہوتا ہے کہ اس ملک کے مصور تصویروں کی تخلیق کرتے ہوئے ملوکئی حسن تلاش کرتے ہیں، اس عمل میں مصوری کا بھی بعض دیگر فنون کی طرح ایک عمدہ جمالیاتی معیار قائم ہو گیا ہے، ہندوستان کے نظام جمال میں اسے ممتاز درجہ حاصل ہے۔ صرف عورتوں کے جسم اور ان کے جسم کی مترنم حرکتوں کا مطالعہ کیا جائے تو اس جمالیاتی معیار کی بخوبی پہچان ہو جائے گی۔ عورتوں کے مجسموں اور ان کی تصویروں میں سحر انگیز جمالیاتی نکات ملتے ہیں اس طرح بدھ اور بدھیسو کے پیروں میں ہندوستانی جمالیات کا ایک مثالی معیار ملتا ہے۔ سن پرستی اور حسن پسندی کا رجحان اپنی مثال آپ ہے۔ گپت مہد میں (320ء-600 عیسوی) ہندوستانی مصوروں نے اپنے احساس حسن کو جس شدت سے نمایاں کیا ہے وہ مصوری کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ابتدا میں دیواروں پر نقاشی اور تصویر کاری کا رجحان ملتا ہے اس رجحان نے تقلید ہی صورتوں کی تکنیک کو زیادہ اہمیت دی تھی لہذا جو نمونے ملتے ہیں ان سے زاویوں، دائروں اور مثلثوں کے حسن کی پہچان ہوتی ہے یہ حسن سادہ نہیں ہے گنجان ہے۔ فنکارانہ بندش اور وحدت اثر اس کی امتیازی خصوصیات ہیں۔ مصوری میں سحر انگیزی کی ابتداء ان ہی دیواری تصویروں سے ہوتی ہے۔ بھاج کے غاروں میں ستونوں پر مصوری کے جو آثار ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دوسری صدی قبل مسیح سے ہندوستانی مصوروں نے سحر انگیز فنکارانہ بندش میں کتاباندہ مقام حاصل کر لیا تھا۔ اس طرح جوگی مار کے غاروں میں پہلی صدی عیسوی کے جو پیکر ملتے ہیں فنکارانہ بندش اور حیرت انگیز پیشکش میں اپنی مثال آپ ہیں، فنکاروں نے برہمن اور عریاں تصویروں کو پیش کرتے ہوئے اپنے آزاد ذہن کو شدت سے نمایاں کیا ہے۔ اہتھام میں پہلی صدی عیسوی سے پچھنی صدی عیسوی تک کی تصویریں ملتی ہیں۔ یہاں کے پیکروں کے حسن و جمال اور ان کے اسالیب اور ان کی فنی خصوصیات پر گفتگو ہو چکی ہے۔ اہتھام کی تصویریں ہندوستان کی لطیف ترین تخلیقات ہیں۔ روشنی اور سائے کے فنکارانہ شعور نے ان تصویروں کو حسن کا انتہائی عمدہ نمونہ بنادیا ہے۔ 'باش' کے غاروں کی تصویریں پچھنی صدی عیسوی سے تعلق رکھتی ہیں۔ حسن کی نزاکت اور نفاست کا ایک عمدہ معیار ملتا ہے، فنکار بڑے آزاد اور حد درجہ بے باک نظر آتے ہیں۔ جنوبی ہند میں پڈوکوٹ سے قریب ایک مقام ہے 'ستیانو اسال' جہاں چھنی مصوری کی فنکاری کے نمونے ملتے ہیں کہا جاتا ہے یہ پالو امہندر ورمن اول کے دور کی یادگار ہیں۔ 'بدامی' بھی ہندوستانی مصوری کی تاریخ میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں (Mural Painting) کے بعض عمدہ نمونے ملتے ہیں، ایلور کے کیلا اتس مندر میں آٹھویں، نویں اور دسویں صدی عیسوی کی میورل مصوری کے نمونے موجود ہیں۔ اسی طرح کا پچی پورم کے کیلاش ناتھ مندر کی مصوری بھی اپنے فنی محاسن سے آشنا کرتی ہے۔ یہ تصویریں بھی آٹھویں صدی عیسوی کی ہیں۔ تانجور کی دیواری تصویریں ہندوستان کی مصوری تاریخ میں نمایاں درجہ رکھتی ہیں۔ عورتوں کی تصویروں میں فنکاروں کا احساس جمال نکھر نکھر اُٹھتا ہے۔ تراونکور میں بھی سوچندر اور تروندی کر، میں دیواری تصویروں کے آثار موجود ہیں۔ قدیم ہندوستان میں محلوں کی دیواروں پر بھی تصویریں بنانے کا رواج تھا۔



علاقائی مصوری کا خوبصورت نمونہ۔ کرشن ستیہ بھاما کو سمجھا رہے ہیں۔

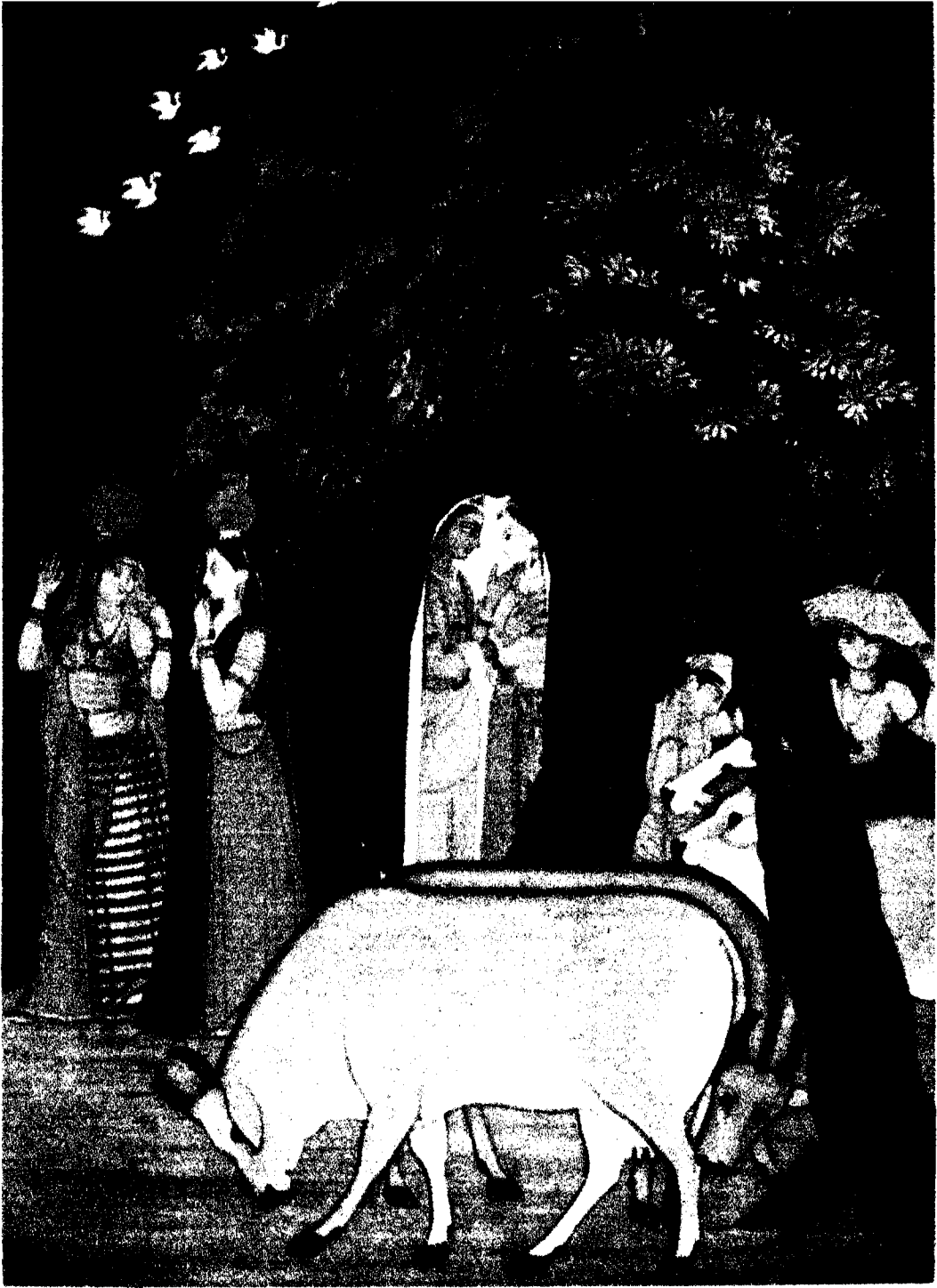
کاٹگڑا اسلوب 1800ء

(نیشنل میوزیم نئی دہلی)

ان محلوں میں متن چیری محل (کوچین) پد منا بھاپورم محل (نراونکور) کانجی پورم (کانجی پورم) وغیرہ کے نام لیے جاسکتے ہیں کہ جہاں کی دیواروں پر اپنے دور اور عہد کے مزاج کے مطابق تصویریں بنائی گئی تھیں۔

ہندوستان کے مختلف علاقوں میں لوک کہانیوں اور لوک گیتوں کی طرح لوک مصوری نے بھی اپنی اہمیت کا احساس دایا ہے۔ راجستھان کے مصوروں نے تو لوک مصوری کا ایک دیستان ہی قائم کر دیا۔ اسی طرح پہاڑی مصوری نے ملک کی مصوری میں قابل قدر اضافہ کیا۔ آسام، بنگال، بہار، اڑیسہ، اتر پردیش، راجستھان، جموں، کنگڑہ اور دکن کے علاقوں میں لوک مصوری کی روایتیں متحرک رہی ہیں۔

ابتداءے تصویروں کے جمالیاتی تجربوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ سچائی واضح ہو جائے گی کہ جمالیاتی تجربوں میں موزونیت، یابار مونی، حسن موجود ہے۔ اسی سے ہمیں جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اسی سے جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ کہیں تصویروں کو دیکھتے ہوئے پہلی نظر میں حسن کا جلوہ نظر آجاتا ہے اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے اور کہیں کچھ دیر دیکھنے کے بعد جن باطنی کیفیتوں کا احساس ہونے لگتا ہے وہ جمالیاتی لذت سے آشنا کرتی ہیں۔ کہیں ایک جذبہ پیکر بن گیا ہے اور کہیں کئی جذبوں کے رنگ شامل ہو گئے ہیں۔ یہاں انبساط حسن اور لذت حسن کی جمالیاتی اصطلاحیں استعمال کی جاسکتی ہیں۔ ہندوستانی مصوروں نے دھیان، کو بڑی اہمیت دی ہے اسی دھیان کی وجہ سے ذہن کا توازن قائم رکھا جاسکتا ہے۔ ذہن ایک موضوع سے دوسرے موضوع کی جانب نہیں جاتا۔ مصور موضوع میں ڈوب جاتا ہے تو آہستہ آہستہ سادھی، کی منزل پر پہنچ جاتا ہے اور تخلیق ہو جاتی ہے۔ موضوع اور ذہن اس منزل پر ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں۔



مقامی علاقائی مصوری۔ کانگڑا اسلوب  
کرشن اور رادھا موضوع ہیں  
لوک ادب سے رشتہ واضح ہے۔  
(پنجاب میوزیم پٹIALہ)

اس کتاب میں جو تصویروں شامل کی گئی ہیں ان پر نظر ڈالیے تو ذکاروں کے ذہن کے تحریک کے آہٹک کا احساس ہو گا۔ زمانہ ماقبل تاریخ کی تحقیق بیکار، جیسے جو سنگن پور کے ابتدائی فن کا نمونہ ہے۔ لگتا ہے صرف لکیریں اور اوہر کھینچ دی گئی ہیں غور کیجئے تو پیکروں کا تحریک اپنے حسن کے ساتھ موجود، نظر آئے گا۔ تحریک کا جلوہ ہی اس تصویر کا حسن ہے۔ اجماعی تصویروں کو دیکھئے، حسن کا ایک انتہائی مترنم احساس ملے گا۔ مترنم، وقار (Rhythmic grace) نے ان تصویروں کو زندگی بخش دی ہے۔ کیا ایشیا تہہ مندر (کاچی) کی عورت جو آٹھویں صدی عیسوی کی تخلیق ہے اپنے جسم کے تحریک اور اس تحریک کے آہٹک سے برائیائی لذت عطا کرتی ہے۔ راجستھان کی تصویر راجا اور کمرشچن جو سترہویں صدی میں بنی تھی ایک دلکش رومانی منظر لیے ہوئی ہے، پیکروں کے تحریک اور رنگوں کے استعمال میں ذکار کے دھیان کی پہچان ہو جاتی ہے۔ بدھ کے پیکروں میں صرف کیان کا مثل، مثل نہیں ہے اس دھیان کی پہچان ہوتی ہے جو مادھی کی منزل تک لے لیا ہے۔ چھٹی صدی عیسوی کی تخلیق، عورت، ہار، مصوری کا انتہائی عمدہ نمونہ ہے۔ مترنم وقار (Rhythmic grace) کی ایک بڑی مثال ہے بدھ مصوری کے شاہکار شیام تارا، (سبز تارا) میں تحریک کا حسن غیر معمولی ہے اور پھر رنگوں کا استعمال غنصب کا ہے۔ اسی طرح چین مصوری نے ہندوستان کے نظام جمال میں ایک عنوان قائم کر دیا ہے۔ ہندوستانی مصوری کے نمونے، کیلئے جائے محسوس ہو گا کہ ذکاروں کے پاس ایک داخلی وجدانی مٹھان موجود ہے۔

نور یا ہوا کا ہندوستانی مصوروں نے ہکاؤ (Curve) کو بہت اہمیت دی ہے۔ اس کا سبب یہ بھی ہے کہ وہ نیپر یا فطرت سے بہت قریب ہیں، چوڑے، درخت وغیرہ بڑھتے بڑھتے ہیں تو ماحول سے ان کا تصادم ہو جاتا ہے، وہ ٹکنا اور بڑھنا چاہتے ہیں، اپنی ذات کی تخلیق کا سلسلہ قائم رکھنا چاہتے ہیں۔ تصادم کی وجہ سے ان میں ہکاؤ (Curve) پیدا ہو جاتا ہے، انسان کے وجود کا معادہ بھی یہی ہے اس کے جذبات کے ابھرنے میں بھی تصادم ملے گا۔ اظہر ہے کہ وہ بھی ہکاؤ یا Curve کو اہم تصور کرتا ہے۔ ہکاؤ کا اپنا آہٹک پیدا ہو جاتا ہے جو زندگی اور اس کے تصادم اور اس کے حسن و انبساط ہے۔ ہندوستانی مصوروں نے رفتہ رفتہ ہکاؤ (Curve) کو ایک آرٹ کی صورت دے دی۔ نسوانی پیکروں کی تخلیق میں ہکاؤ کا آہٹک بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

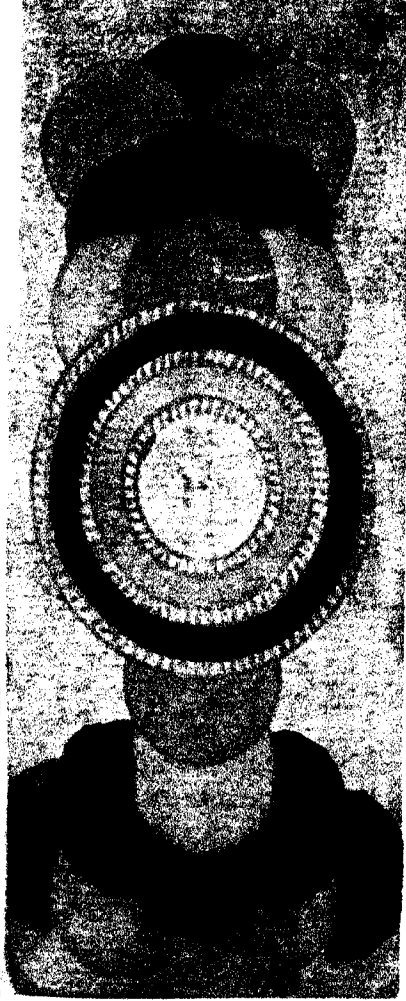
بدھ کی بعض اہم تصویروں کا مطالعہ کیجئے تو ذکاروں کے اہم انتہائی پراسرار رویے کا علم ہو گا۔ بدھ کی تصویر جانتے ہوئے مسرور نہیں سوچتا کہ وہ ہی انسان کی تصویر بن رہا ہے اس کے ذہن میں یہ بات رہتی ہے کہ وہ بدھ ہے، وجود کی روشنی کی شعاعوں کو پکڑنے کی کوشش کر رہا ہے۔ بدھ کے پیغامات سے جو شعاعیں نکلی ہیں وہی ان کے وجود کی شعاعیں بن گئی ہیں لہذا ذکاروں کا بنیادی مقصد ان شعاعوں کا manifestation ہے۔ بدھ کوئی تاریخی کردار بن کر سامنے نہیں آتے بلکہ زمانہ و مکاں کی زنجیروں کو توڑ کر ابھرنے والے ایک پیکر بن جاتے ہیں یہ ہندوستانی مصوروں کا بڑا عظیم کارنامہ ہے۔ بدھ کی بعض تصویروں آفاقی بدھیت (universal Buddhahood) کے جوہر کو لیے ہوئے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے جسم کا جوہر ہی نہیں صرف شعاعیں ہیں جو نکھری ہوئی ہیں اگر ہندوستانی مصوری کے 50 عمدہ نمونوں کو احتیاط کے ساتھ منتخب کیا جائے تو بھتے یقین ہے کہ ان میں رقص کے جمال کی پہچان مشکل نہیں ہوگی۔ ان تصویروں کی پروقار حرکت اور متوازن آہٹک سے بہتر ذکاری کا ثبوت ملے گا۔



رادھا اور کرشن آئینے میں خود کو دیکھتے ہوئے  
 علاقائی مصوری کا خوبصورت نمونہ۔ لوک کہانی سے رشتہ واضح  
 اٹھارہویں صدی گڑھوال (نیشنل میوزیم، نئی دہلی)

خاکوں اور رنگوں کی جمالیات

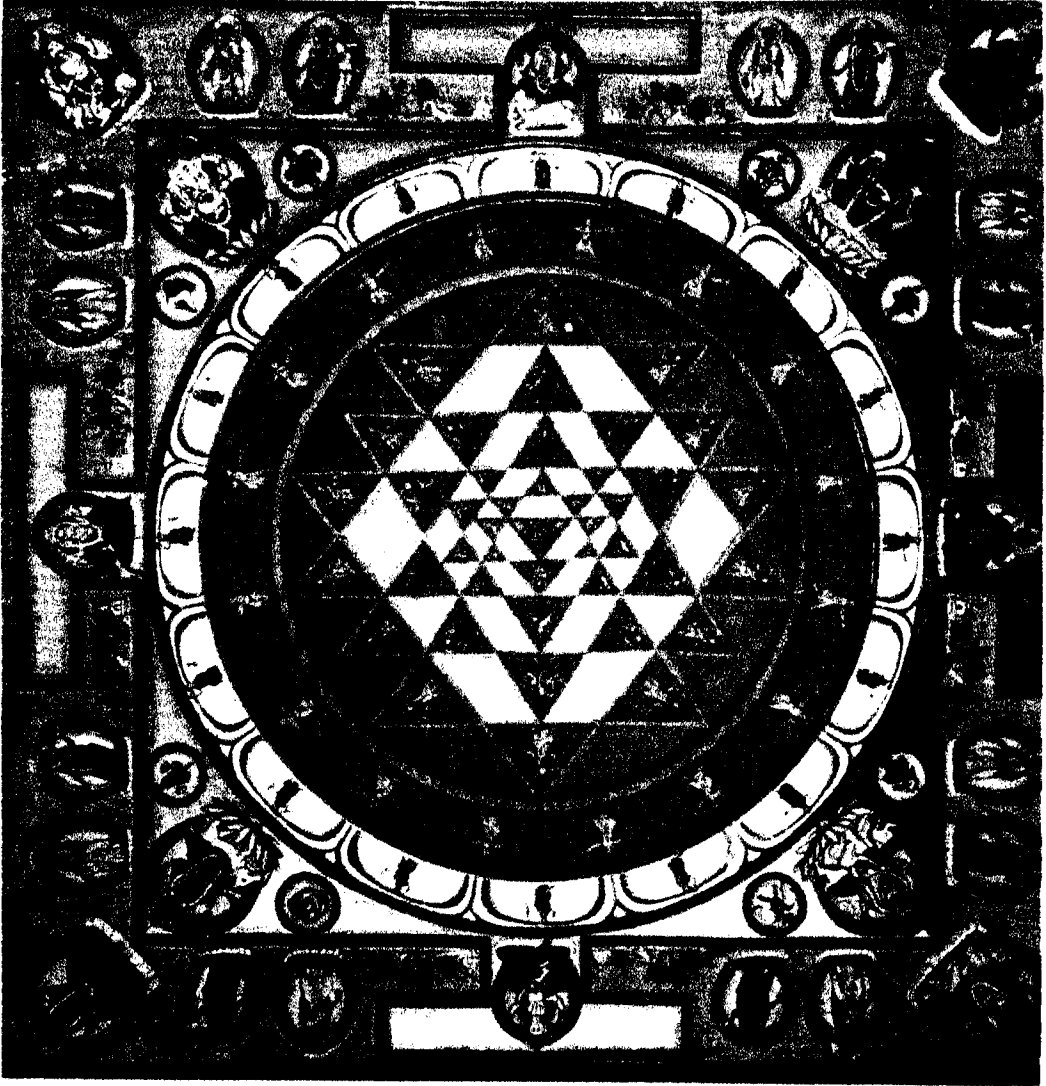
(ایک)



● لکیروں، خاکوں اور رنگوں سے عوامی احساسات اور جذبات کی گہری وابستگی کی تاریخ بھی بہت قدیم ہے۔ ان کا رشتہ جلاو، سحر، فسوں اور پراسرار علوم سے بھی ہے۔ ان پر اسرار سحر آفریں لکیروں اور نقشوں سے جو قدیم زندگی میں پوشیدہ حقیقتوں سے آشنا کر کے ذہن کو متاثر کرتے تھے۔ منتر (Yantras) کے وجود کی داستان بھی ماضی کی تاریکی میں پوشیدہ ہے۔ بدردحوں اور بھوت پریت کے اثرات سے بچنے، دشمنوں کے عمل کو روکنے، کامیابی یا فتح حاصل کرنے، دیوی دیوتاؤں کو خوش رکھنے اور پراسرار قوتوں سے باطنی طور پر با معنی رشتہ قائم کرنے کے لیے مختلف قسم کی لکیریں کھینچی جاتی تھیں اور مختلف قسم کے نقشے تیار کیے جاتے تھے۔

قدیم عقیدہ رہا ہے کہ زندگی صرف وہ نہیں ہے جو سامنے دکھائی دیتی ہے زندگی میں کسی بھی حقیقت یا سچائی کو اس کی پراسرار تہوں اور جہتوں کے بغیر قبول کر لینا غلط ہے اس لیے کہ حقیقت کی پوشیدہ جہیں ہوتی ہیں۔ ہر ایسی سطح پر کوئی نہ کوئی جو ہر پوشیدہ ہوتا ہے اور ہر جوہر میں زندگی کی کوئی نہ کوئی پراسرار طاقت ہوتی ہے، باطنی طور پر ان جوہروں کی دریافت ضروری ہے کسی بھی طاقت ور جوہر کی دریافت ایک انکشاف ہے دریافت کے ساتھ اس کی توانائی یا انرجی سے ایک حسی رشتہ قائم کیا جاسکتا ہے۔ جب ایسے رشتے قائم ہو جاتے ہیں تو شعور مادی زندگی کو کسی نہ کسی طرح اپنی گرفت میں لے لیتا ہے، پوشیدہ قوت فرد یا افراد کی قوت بن جاتی ہے اور کسی بھی رونما ہونے والے حادثے پر مضبوط ہو جاتی ہے۔

انسان میں بڑی صلاحیتیں ہیں وہ اپنی خواہش اور اپنے تخیل اور اپنے عمل سے یہ طاقت حاصل کر سکتا ہے تخلیق کی تخلیقی توانائی متحرک ہوتی ہے تو 'ورژن' ذہنی تصویریں خلق کرنے لگتا ہے، ایسی تصویروں کا تعلق حیات و کائنات سے ہوتا ہے لہذا یہ تصویریں پیکر خلق کرنے لگتی ہیں دیوتاؤں کے مختلف پیکروں کی تخلیق 'ورژن' کی ذہنی تصویروں کا کرشمہ ہے، قدیم روایتی منتر اور آئیکن (Icons) اس سلسلے میں مدد کرتے ہیں منتر (Yantras) کی بنیاد اسی قدیم عقیدے پر ہے بنیادی عوامی احساس یہ رہا ہے کہ انسان اور کائنات ایک ہی سچائی کے دو پہلو ہیں ایک وحدت کی دو صورتیں! ویاشری (Vyashtri) (انسان کائنات کا ایک حصہ یا پہلو ہے) کھدر برہما (Kshudra Brhamanda) (انسان فضاء صفر ہے!) اور سماشتی (Smashtri) (کائنات عالم اکبر ہے!) برہما (Brhamanda) (کائنات فضاء اکبر ہے) وغیرہ کے تصورات کی بنیاد اسی قدیم عقیدے پر ہے۔ جن لوگوں نے "کھانپشند" کا مطالعہ کیا ہے، انہوں نے محسوس کیا ہو گا کہ اس کی جڑیں ہندوستان کے ماضی میں کس حد تک پوشیدہ اور پوسٹ ہیں، صدیوں پرانے تجربوں نے ایک انتہائی طویل سفر کے بعد کس طرح ایسے فلسفیانہ تصورات کی صورتیں اختیار کر لی ہیں، کھانپشند میں ایک جگہ کہا گیا کہ جہاں انسان ہے وہاں کائنات ہے اور جہاں کائنات ہے وہاں انسان ہے اس صورت کو جو نہیں پہچانتے وہ گمراہ ہیں!



خاکوں اور رنگوں کا جمال!  
 مہاویادیوتاؤں کے پیکر  
 بدھ اور ہندو علامتوں کی آمیزش کا نمونہ۔

یہ احساس کہ جو کچھ زندگی میں ہوتا ہے اس کے اثرات کائنات پر ہوتے ہیں بہت ہی قدیم ہے اسی احساس سے سحر، جادو یا فوسوں نے جنم لیا ہے اسی سے نقالی کرنے کی حس شدت سے بیدار ہوئی ہے، کائنات کے عمل یا فطرت کے قوانین کی نقل کی جائے تو وہی نتائج سامنے آئیں گے جو فطرت کے قوانین سے سامنے آتے ہیں جادو کی بنیاد نقالی کا بھی یہی عمل ہے کہ جس نے سحر آفریں لکھیں اور خاکوں کو جنم دیا ہے دائروں اور زاویوں میں منتر لکھے گئے ہیں منتر لکھتے ہوئے لفظوں کے آہنگ کا خاص خیال رکھا گیا اس لیے کہ اپنے وجود کے آہنگ سے کائنات کے آہنگ کا رشتہ قائم کرنا مقصود تھا، قدیم قبیلوں کی زندگی میں اقلیدسی صورتیں اہمیت رکھتی ہیں، نقطہ (بندو) دائرہ زادیہ اور مثلث وغیرہ میں سحر آفریں نقشے اور تصویریں ابھاری جاتی تھیں (منتروں کے الفاظ بعد میں شامل ہوئے) اور آہنگ کا سحر بھر دیا جاتا تھا اور اس طرح اقلیدسی صورت میں توانائی یا انرجی، پیدا ہو جانے کا احساس ملتا تھا۔ مربع (Square) زمین کی علامت بنا رہا ہے اور آج بھی ہے۔ مادی مسائل حل کرنے کے لیے مربع کے منتر سے کام لیا جاتا تھا منتروں کے علاوہ مختلف قسم کی جڑی بوٹیوں اور مختلف قسم کے پودوں کے رسوں سے کام لیا جاتا رہا ہے۔

ہندوستانی تہذیب میں صورت یا فارم ابتداء سے اپنی زبان رکھتی ہے، لکھیں، دائرے وغیرہ موضوع بنے رہے ہیں، فن مجسمہ سازی اور فن تعمیر دونوں کی بنیاد صورتوں کی معنویت پر ہے، فن موسیقی اور فن رقص میں صورتوں کے حسی پیکر ہی اہمیت رکھتے ہیں۔ فن مصوری میں یہ صورتیں بہت ہی اہم تصور کی جاتی ہیں۔ اگر سلسلہ شاستر (Silpasastara) اور ”وستو ستر اپنشد“ (Vastusutra Upnishad) کا بغور مطالعہ کیا جائے تو صورتوں کی اپنی داخلی معنویت کی قدیم ترین روایات کی یقیناً پہچان ہو جائے گی، مجسمہ سازی کے فن میں صورت کی داخلی معنویت جذب رہی ہے، وستو ستر اپنشد کے مصنف پپیل دا (Pippalada) نے چھ ابواب قائم کیے ہیں جن میں تشریحی خاکوں، نقشوں اور علامتوں اور خطوط کے ذریعہ عمل کے اظہار کے اجزائے ترکیبی کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ گفتگو کی جو بنیادیں قائم کی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ صورتوں کی معنویت کی روایات کتنی قدیم رہی ہیں، یہ روایات نہ ہوتیں تو یہ کارنامہ وجود میں نہ آتا، قدیم عقائد میں یہ حسی تصور شامل رہا ہے کہ دائروں، مربعوں اور زاویوں کے اندر منتروں کے آہنگ سے شعاعیں پھونتی ہیں جو انسان اور کائنات کی وحدت کو معنی خیز بناتی ہیں۔ سنسکرت زبان کی قدیم تصنیف ”آگم“ (Agama) میں مندروں کی تعمیر سے قبل پیچیدہ علامتوں اور صورتوں کی جانکاری کی جو تفصیل ملی ہے اس سے صورت یا فارم کی معنویت کا احساس اور بانیہ ہو جاتا ہے۔ مندروں کی تعمیر سے قبل کیسی صورتیں بنائی جائیں اور منتروں کے آہنگ سے ان میں کس طرح ارتعاشات پیدا کیے جائیں، صورتوں کے اندر علامتوں کی تخلیق کس طرح ہو ان کی پیچیدگی کے حسن کو کس طرح ابھارا جائے، کون سی رسومات ادا کی جائیں ان پر مفصل گفتگو ملتی ہے۔ صورت اور منتر ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں، صورت منتر میں ڈھل کر اپنی معنویت کی شعاعیں عطا کرتی ہے کہ جس سے روحانی بیداری پیدا ہوتی ہے اور الوہیت کی پہچان ہوتی ہے۔ خالق کائنات (برہما) شہتی اور شیو کی بنیادی شعاعیں عطا کرتا ہے۔ برہما کی تین صورتیں ان صورتوں میں جذب ہو جاتی ہیں۔

(1) شیو شہتی

(2) نندا اور بندو

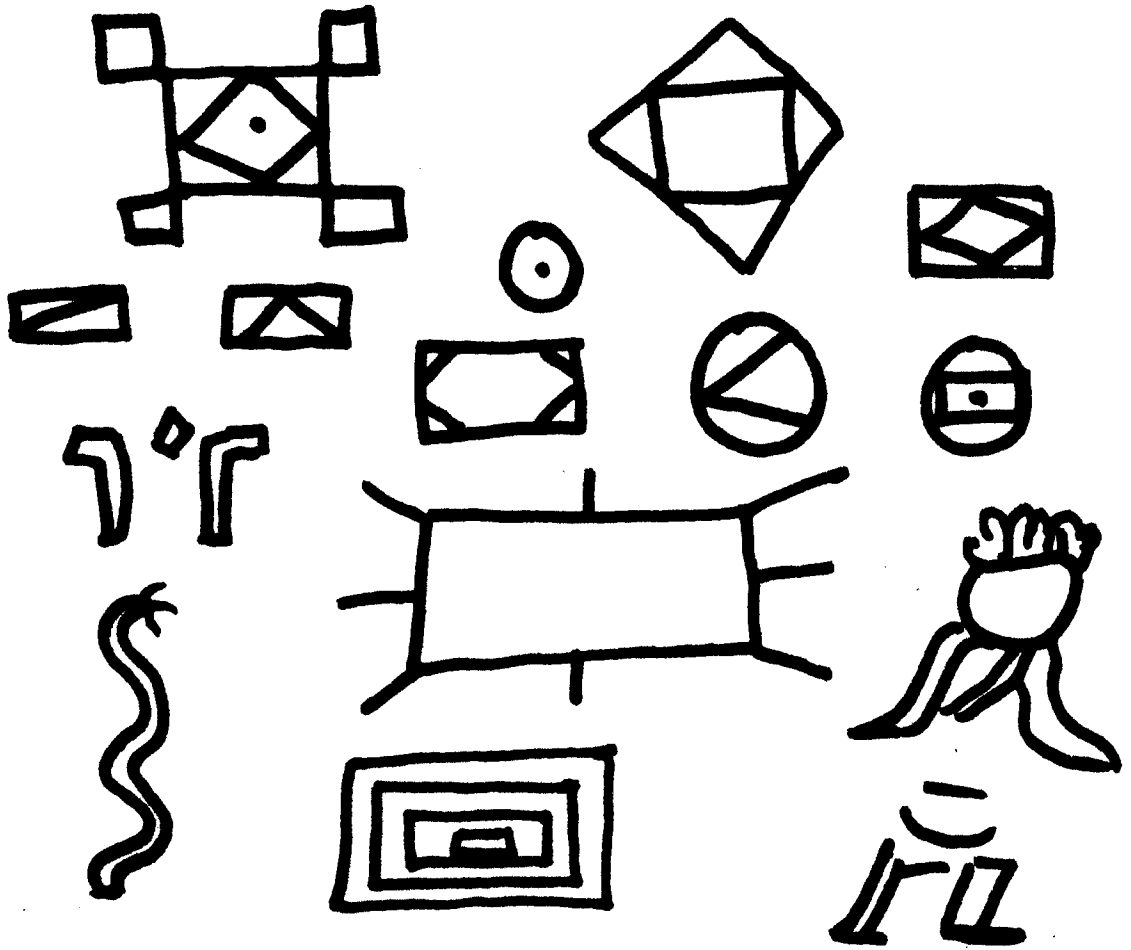
اور (3) سدا شیو (کہ جس کی کوئی صورت نہیں ہوتی)

الوہیت کے شامل ہونے کے بعد صورتوں کی معنویت کا احساس اس طرح دیا گیا ہے:

(1) برہما کا وجود کہ جس کی اپنی صورت ہے، اس کا روپ دائروں، زاویوں اور مربعوں میں جذب ہو جاتا ہے (روپ)

(2) برہما کا وجود کہ جس کی کوئی صورت نہیں ہے (اروپ)

(3) برہما کا وجود کہ جس کی صورت ہے بھی اور نہیں بھی ہے (روپاروپ)  
وقت کے ساتھ متروں میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہوں گی لیکن ہر دور میں مندرجہ ذیل صورتیں کسی نہ کسی طرح موجود رہی ہیں۔



دائروں، مربعوں اور زاویوں کے اندر منتروں کا تعلق جادو، سحر اور افسوں کے تجربوں سے بہت گہرا ہے۔ دائرہ ایک بند صورت ہے اس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام، آفتاب سے بھی اس کا رشتہ ہے، دائرہ کے اندر کوئی شے بند ہو جائے تو وہ باہر نہیں نکل سکتی۔ بھوت پریت اور بدروحوں کو بند کرنے میں اس سے مدد لی گئی ہے، دائروں کے بھی مختلف رنگ رہے ہیں جن میں سرخ اور سیاہ رنگوں کو زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے۔ دائرہ حفاظت اور تحفظ کی علامت رہا ہے جنوبی ہند میں آج بھی بچوں کے بازوؤں پر سیاہ بنیاں باندھنے کی رسم ہے تاکہ وہ بیماریوں بدروحوں اور مصیبتوں اور تکلیفوں سے محفوظ رہیں۔ یہ بنیاں سیاہ دائروں کی علامتیں ہیں، کائناتی اشیاء عناصر کی صورتوں کی نقل کی قدیم روایات آج بھی موجود ہیں۔ دائرہ ان میں بہت اہم ہے۔ اقلیدسی صورتیں کائنات کے توازن کو طرح طرح سے پیش کرتی رہی ہیں۔ ان میں منتروں کو شامل کر کے زبان کی قوت اور الفاظ کے آہنگ کے تیز اور تیز تر ارتعاشات کا احساس دلایا گیا ہے۔ لفظوں نے انسان کے تخیل میں تحرک پیدا کیا ہے تاکہ حقیقت پر زیادہ سے زیادہ گرفت ممکن ہو سکے۔ منتروں کی تخلیق فکری لہروں اور بنیادی آوازوں سے ہوتی رہی ہے۔ ان ہی سے لفظوں کی صورتیں وجود میں آئی ہیں۔ سحر انگریزی ان کی بنیادی صفت ہے۔ منتروں کی سحر انگریزی کی وجہ یہ بتائی جاتی ہے کہ ان میں حقیقت کے اسرار، رقیق، باریک، پیچیدہ اور گہرے اور ناقابل بیان پہلو ہوتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ منتر انسان کو سلامتی کی منزل تک پہنچا دیتے ہیں۔

فن مصوری میں خاکوں اور منتروں دونوں کو بڑی اہمیت دی گئی ہے خاکہ نگاری کی مسلسل تربیت ہوتی رہی ہے، اقلیدسی خاکوں کی تیاری کرتے ہوئے موضوع کے تقاضوں پر نظر رہی ہے۔ تصویریں بنانے سے قبل بھی منتر پڑھے جاتے تھے، بناتے ہوئے بھی منتر کا پڑھنا ضروری تھا اور پھر کسی خاص منتر سے تصویر کی تکمیل کی جاتی تھی۔ منتروں کی کئی صورتیں ہیں بعض منتر ایک ایک بول کے ہیں مثلاً

● ہرم (Hrim) اولیں توانائی میرے سر کی حفاظت کرے!

● سرم (Srim) کالی میرے چہرے کی حفاظت کرے!

● کرم (Krim) عظیم شکتی میرے دل کی حفاظت کرے!

بعض منتر جملوں میں ہیں ایک طویل منتر میں عظیم توانائی کو سلام پیش کیا گیا ہے۔

اوم یاد یو ی سروا بھت تیسو شکتی روپنا مس تھیلا

(OM YA DEVI SARVA BHUTESU SHAKTIRUPENA SMASTHILA)

پورے منتر کا مفہوم یہ ہے، اس محترم ہستی کو میرا سلام

جو توانائی اور شعور ہے

جو عقل و دانش ہے

جو نیند بن جاتی ہے

جو بھوک بن جاتی ہے

جو سایہ بن جاتی ہے

جو تمام اشیاء و عناصر کے لیے توانائی کا سرچشمہ ہے

جو رحمت ہے

جو امن ہے

جو محبت ہے

جو تقدیر ہے

اعتماد ہے

ذہن ہے

جو ماں ہے

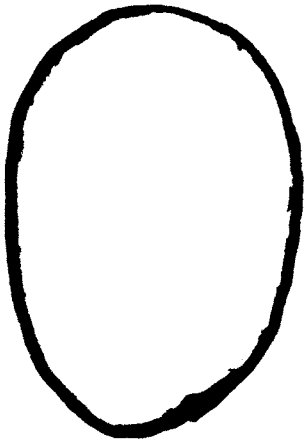
اور جو التباس ہے!

ظاہر لفظوں کے اندر پر اسرار معنی اور آہنگ کی جانب بار بار اشارہ کیا گیا ہے یہ کہا گیا ہے کہ منتروں کو کتابوں سے سیکھا نہیں جاسکتا، منتروں کے مفہیم اور آہنگ کو مناسب تربیت ہی کے ذریعہ حاصل کیا جاسکتا ہے۔ انہیں اپنے تصورات اور خیالات اور اپنے پورے وجود میں شامل کرنا پڑتا ہے وجود اور، منتر کے آہنگ میں پر اسرار رشتہ قائم کرنا پڑتا ہے۔ منتر وجود کو غیر معمولی توانائی بخشتے ہیں، لفظوں کے پر اسرار آہنگ سے ان کا مضبوط رشتہ قائم کرنا مسلسل عمل کا تقاضا کرتا ہے، عمل بھی منتروں کے لفظوں اور آہنگ اور مفہیم کے مطابق ہو۔

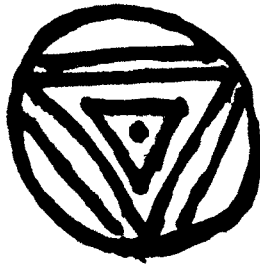
لیروں، رنگوں، اقلیدی صورتوں اور منتروں نے جہاں نفسی کیفیتوں میں تحرک پیدا کیا ہے تخلیقی وجدان اور شعور میں بھی وسعتیں اور گہرائیاں پیدا کی ہیں!

تخلیقی بیداری اور نفس صالح کی دریافت میں ان کا حصہ غیر معمولی ہے!

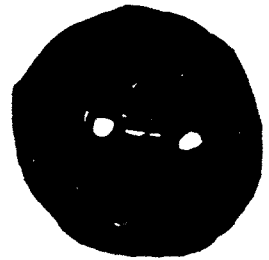
اقلیدی صورتیں رنگ اور منتر سب مل کر تخلیقی اسرار بن گئے ہیں کہ جن سے تخلیقی بیداری میں بڑی مدد ملی ہے۔ حقیقت کو گرفت میں لینے اور حقیقت کی وحدت کو سمجھنے کا یہ شعور مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے لیے بنیاد ہے۔ لگنم، سا لگرم، شیو شکتی، اردھ نارائیشور، منتر تتر، یوگ اور کائناتی شعور وغیرہ کے مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے پس منظر میں ان کی روایات متحرک ہیں، مندرجہ ذیل مذہبی اور فلسفیانہ صورتوں پر نظر رکھیے تو ان روایات کی بہت حد تک پہچان ہو جائے گی۔



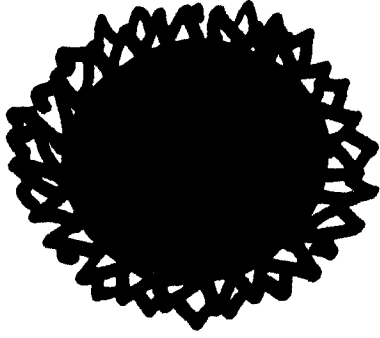
☆ برہما



☆ شکتی



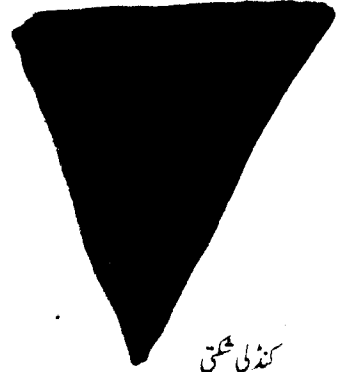
☆ سا لگرم



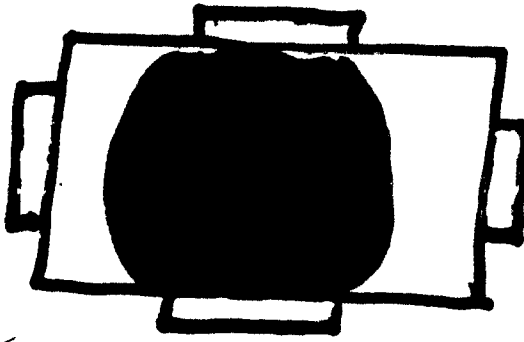
☆ سرداسپاری پور کا چکر



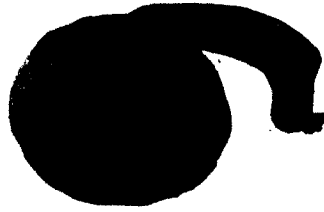
سرداسدھی پروا چکر



کنڈلی غلٹی  
(نفسی توانائی کی علامتی صورت)



ترے لو کیا موہان چکر

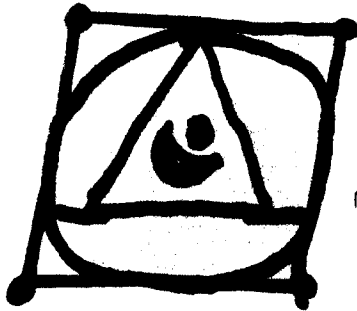


کنڈلی غلٹی

پانچ عناصر کی علامتیں

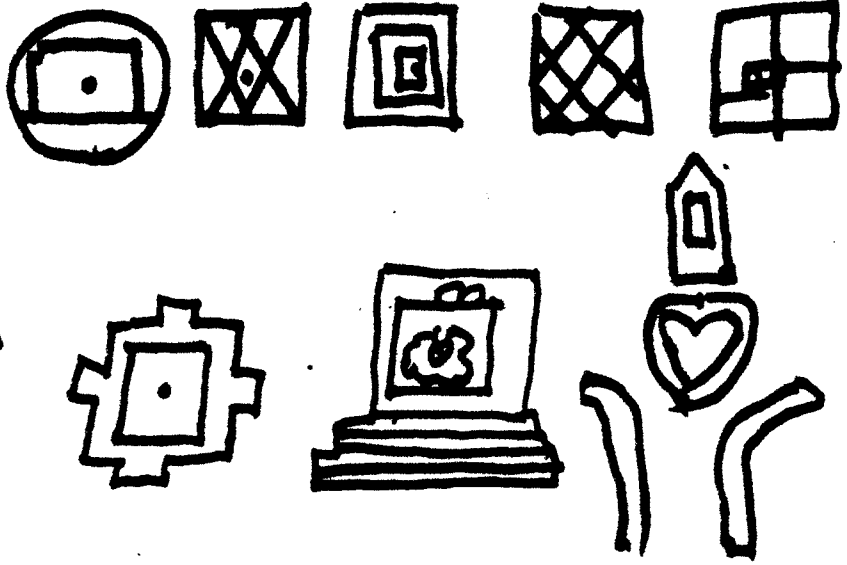


زمین بھاری، سخت، نرم، کھنی، جامد، مبہم، خوشبوؤں سے لبریز!  
پانی سیال، صاف، رسیلا، چمک دار، روشن، نیم سیال، ٹھنڈا، نرم، باریک، لذیذ!  
آگ گرم، روشن، صاف، لطیف!  
ہوا ہلکی، ٹھنڈی، آب رواں جیسی!  
ایتھر وسیع تر، ارتعاشات سے پر، حد درجہ روشن!



پانچ عناصر کی اقلیدی تجسیم  
(آسن منزل)

ہندوستانی تہذیب اور اس ملک کی جمالیات میں ان روایات کی بڑی اہمیت ہے۔ فن تعمیر اور فن مجسمہ سازی کے ساتھ فن مصوری میں بنیادی تصورات نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ تخلیقی عمل اور جمالیاتی فکر و نظر کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے اسرار کے خارجی اور داخلی دونوں پہلوؤں کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ موضوع اور فن کا رشتہ بنیادی طور پر انسان اور اس کی دنیا کا رشتہ ہے جو جمالیاتی تخلیقی احساس اور جذبہ دونوں کی پیچیدگی سے متحرک ہو تا رہتا ہے۔ خارجی جمالیاتی عمل اور داخلی جمالیاتی رد عمل سے فنون کا جمالیاتی کردار ابھرتا ہے جو صدیوں کے تجربوں میں سفر کرتے ہوئے ایک جمالیاتی نظام کی تشکیل کرتا ہے۔ تخلیقی فنکار میں مشاہدہ کی قوت غیر معمولی ہوتی ہے۔ مشاہدہ ہی سے وہ حیات و کائنات کے تئیں بیدار ہوتا ہے۔ تخیل میں رد و قبول کا ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے اور اس کے بعد ہی کوئی نیا جلوہ سامنے آتا ہے۔ مینتر اور تانترا نے اقلیدی صورتوں کی فلسفیانہ بنیادیں قائم کی ہیں رنگدلی اور مصوری نے انہیں فنون کی بنیاد بھی بنایا ہے اور ان میں معنی خیز رنگ بھی بھرے ہیں۔ ایک صورت سے کئی صورتیں بنائی ہیں اور ایک صورت کو کئی صورتوں میں مختلف انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ رنگدلی کی یہ صورتیں توجہ طلب ہیں۔



مینتر وں (YANTRAS) اور منتر وں (MANTRAS) کا رشتہ بہت ہی گہرا ہے۔ صورت، آواز اور آہنگ سے خلق ہوتی ہے اور آواز صورت کے عکس کو مختلف ارتعاشات کے ساتھ نمایاں کرتی ہے۔ آواز اور آہنگ صورت کے ارتعاشات (VIBERATIONS) ہی کا نام ہے، اوم (OM) اولیں آواز ہے، اولین منتر جو کائنات کے وجود اور اس کے ارتقاء کی بنیاد ہے۔ منتر وں کے تمام آہنگ اور تمام معمولی صورتیں اسی آواز سے رشتہ رکھتی ہیں۔ اوم کے آہنگ سے ان کا جنم ہوا ہے، آواز اور صورت کو ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ ہر آواز کی اپنی صورت ہے اور ہر صورت میں آواز کا متحرک عکس ہے چونکہ تمام منتر وں کے اپنے اپنے رنگ ہیں لہذا وہ رنگ، صورتوں اور فارم کے بھی بن جاتے ہیں کسی منتر کی صورت بنائی جاتی ہے یا کسی منتر کو 'مینتر' میں تبدیل کیا جاتا ہے تو تتر کا رنگ فارم میں ڈھل جاتا ہے۔ یہ غیر معمولی فکری، تخیلی اور جذباتی عمل ہے۔ اس کے لیے بڑی دروں بنی اور انتہائی گہرے وژن کی ضرورت ہے بنیادی طور پر یہ تخیلی جمالیاتی عمل ہے، مینتر وں کی تخلیق فی کارنامہ ہے۔ 'ویدی منتر وں' سے مینتر وں کا رشتہ قائم ہوا تو رفتہ رفتہ ان کی مذہبی بنیادیں قائم ہو گئیں، اسی طرح اپنشد وں کی وجہ سے ان کی بنیادیں قائم ہو گئیں لیکن 'مینتر وں' کی تخلیق کی تاریخ بہت پرانی ہے لیکر وں اور رنگوں کے شدید احساس اور حیات و کائنات کے جلال و جمال کے تئیں بیداری نے جانے کب ان کی روایات قائم کی تھی سحر، جادو اور افسوں نے تخلیقی فکر و شعور کو بیدار کر کے تخلیقی عمل میں شدت پیدا کی اور لیکر وں اور رنگوں کے ساتھ

جانے کتنے سنتر وجود میں آگئے، رنگوں کے تعلق سے یہ قدیم ترین خیال قابل غور ہے کہ ہر سحر انگیز آواز یا سنتر کو ادا کرتے ہوئے یہ محسوس ہوتا ہے جیسے آواز یا سنتر کی تصویر ابھر کر اپنے ارتعاشات کا منظر دکھا رہی ہے۔ 'سائیکے کے ایسے عمل سے ہی شاعری وجود میں آئی ہوگی، آواز میں جو متحرک اور ہمہ جہت توانائی پوشیدہ ہوتی ہے وہی اس کی تصویر پیش کر دیتی ہے، ایک یا ایک سے زیادہ رنگوں کے ساتھ۔ اسی کو سنتر سے تعبیر کرتے ہیں تا سنتر نے سنتر اور سنتر دونوں کو اپنا لیا ہے۔

'سنتر' پر اسرار آہنگ پر زندگی کا پرانا سنسر ہے، بدھ، جین، ہندو سب سنتروں پر اعتقاد رکھتے ہیں سنتروں اور سندھ بھاسکا (SANDHA) (BHASKA) دونوں خفیہ (CRYPTIC) اور غامض ہیں ایسی زبان اور ایسی آوازیں کہ جن کی معنویت اجاگر نہیں ہوتی۔ سنتر ایسی ہی آوازوں کی رمزی تصویر اور تحریر ہے کہ جس میں خفیہ یا غامض رمزی تحریروں۔ (CRYPTOGRAMS) کی خصوصیات ملتی ہیں 'سنتر، اور سندھ بھاسکا دونوں کو مخفی اور عام طور پر سمجھ میں نہ آنے والے اظہار سے تعبیر کرنا مناسب ہوگا۔ قدیم پراکرت کے لفظ 'من' سے سنتر کا لفظ بنا ہے یعنی سوچنا، اتر کے معنی آلہ اور ساز کے ہیں۔ سمیر و لیمس (Minier Willams) نے اس کے کئی معنی بتائے ہیں مثلاً ساز خیال، مقدس الفاظ، عبادت اور عبادت کا نغمہ ویدی اشلوک، آلہ آواز وغیرہ۔ ولیمس نے سنتروں کو کسی خاص دیوتا سے مخاطب ہونے کے مقدس اصولوں اور دیوتاؤں کی توانائی حاصل کرنے کے طریقوں سے بھی تعبیر کیا ہے۔ آج جب سنتر کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو عموماً ذہن ویدوں کی جانب مائل ہو جاتا ہے یہی تصور کیا جاتا ہے کہ سنتروں کا تعلق ویدوں کے اشلوکوں اور جملوں سے ہے یہی وجہ ہے کہ دوسرے تصورات اور خیالات سے وابستہ سنتروں کو موما اس طرح سمجھا جاتا ہے۔ سنتر تنتر، سنتر انتر وغیرہ اس طرح سنتر کے مفہوم کا دائرہ محدود ہو جاتا ہے۔ قدیم بدھ مت نے سنتروں کو بڑی اہمیت دی تھی۔

ایچ زمر (H. ZIMMER) نے کہا تھا کہ سنتر کی توانائی یہ ہے کہ اس کے ادا ہوتے ہی ایک تمثال یا تصویر جنم لے لیتی ہے۔ یہ سنتر کا جوہر ہے! حقیقت اور اس شے یا حقیقت کو جاننے والا دراصل اپنے وژن اور اپنے علم سے اس جوہر کو پہچان لیتا ہے۔ 'سنتر' ایک توانائی ہے، سحر انگیز سحر آفریں قوت! اس کا ہر آہنگ ایک واقعہ ہے، الفاظ تکمل جاتے ہیں، آہنگ سچائی یا حقیقت سے باطنی رشتہ قائم کر کے اس پر اثر انداز ہونے لگتا ہے اور دیکھتے ہی دیکھتے سچائی گرفت میں آجاتی ہے! لفظ 'اوم' اس وقت تک محض ایک لفظ ہے جب تک کہ کوئی کروہاس کے آہنگ کو سنتر کی صورت نہ دے دے، کوئی سنتر بظاہر جس قدر بھی شعوری توانائی کا احساس دیتا ہو وہ صرف شعوری توانائی کا مظہر نہیں ہوتا بلکہ باطنی توانائی کے ذریعہ کائناتی توانائی سے رشتہ قائم کر لیتا ہے اور ایک مکمل وحدت کا احساس عطا کرتا ہے، اس عمل میں سنتروں کی تکرار اور تکرار کے آہنگ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔

'سنج سنتروں (Bija Mantras) کی بڑی اہمیت ہے مثلاً ایک (Aing) کلنگ (Kling) ہرنگ (Hring-) وغیرہ۔ بظاہر ان کا کوئی مفہوم نہیں ہے، ایسے سنتروں پر عمل کرنے والا ہی جانتا ہے کہ ان کی صورتوں میں معنویت پوشیدہ ہے 'سنج سنتر مختلف دیوتاؤں کی صورتیں (Svarupa) بن جاتے ہیں۔ ہر سنتر برہم کے کسی نہ کسی روپ کو پیش کرتا ہے۔ اس گفتگو کی روشنی میں سنتر کی قدر و قیمت اور اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ سنتر بنیادی اقلیدی صورتوں مثلاً نقطہ (بندہ) دائرہ، مربع، زاویہ اور ایک سے زیادہ سیدھی لکیروں کو لیے ہوتا ہے، یہ ساری صورتیں علامتی ہوتی ہیں دیات و کائنات کے عناصر ہی ان میں ظہور پذیر ہوتے ہیں، ان کی فکری اور جذباتی تربیت، بہت اہمیت رکھتی ہے اسی لیے یہ سمجھا جاتا ہے کہ سنتروں میں جو باریک گہری معنویت پوشیدہ ہوتی ہے وہ بے پناہ جذباتی توانائی بن جاتی ہے۔ سنتروں میں مربع (Square) زمین اور زمین کے عناصر کی علامت ہے، ایک مربع کے ساتھ کئی مربع پیش ہوتے رہتے ہیں، سروت تو بھدر (Sarvata Bhadra) سنتر میں بیالیس مربع ہوتے ہیں، میں نے تینوں سے تین سو تک مربعوں کے سنتر دیکھے ہیں، کہا جاتا ہے کہ تین سو چوبیس مربعوں کے سنتر بھی موجود ہیں جو کائنات کی تمام تخلیقی قوتوں کو پیش کرتے ہیں ان میں پانچ مختلف رنگ ہیں۔ زمین کے لیے زرد رنگ کا استعمال کیا گیا ہے، پانی کے لیے سفید، آگ کے لیے سرخ، ہوا کے لیے سبز

اور مکان کے لیے سیاہ، منتر وں کا مرکزی نقطہ سب سے اہم ہوتا ہے اس لیے کہ اسی نقطے میں تنفسی قوت ہوتی ہے جو شعور کو پورے کیونوس پر متحرک کرتی ہے، منتر کے لغوی معنی ہیں ذریعہ اظہار، امداد، اعانت! انہیں کاغذ پر بھی بنایا جاتا رہا ہے اور پتھروں اور تانبے کے پتروں پر بھی نقش کیا جاتا رہا ہے۔ منتر ایسے نقش بھی ہیں جو دیوتاؤں کے حسی پیکروں کو عبادت کے لیے ابھارے جاتے ہیں بعض منتروں کے لفظوں اور لفظوں کے آہنگ سے دیوتاؤں کے پیکر خلق ہوتے ہیں اسی طرح بعض منتروں کی لکیروں سے ان کے پیکر بنتے ہیں فنی نقطہ نگاہ سے یہ مجرد آرٹ کے نمونے ہیں لفظوں، لکیروں، دائروں، زاویوں اور مربعوں سے دیوتاؤں اور دیویوں کے پیکروں کی مجرد صورتیں وجود میں آتی ہیں، تکنیک، اجزائے ترکیبی، تربیت کے حسن اور ہم آہنگی کے پیش نظر منتر اعلیٰ فنی معیار کو پیش کرتے ہیں موضوع اور تربیت کی ہم آہنگی ایسی ہوتی ہے کہ اقلیدسی صورتیں بیک وقت جامد اور متحرک دونوں نظر آتی ہیں منتروں میں عموماً کوئی نہ کوئی مرکزی نقطہ ہوتا ہے جو پیکر کے وجود اور اس کی خصوصیت کو واضح کرتا ہے کچھ اس طور پر کہ پورے کیونوس پر پیکر کی متوازن شعاعیں ابھرنے لگتی ہیں منتروں کی عمودی (Vertical) اور افقی (Horizontal) وسعتیں اور جہتیں تناسب اور موزونیت توازن اور تشاکل اور ہم آہنگی کا ایک عمدہ معیار پیش کرتی ہیں مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کی تمام اقلیدسی صورتیں فنی، کائناتی توانائی کی علامتی قدروں کو پیش کرتی ہیں۔

مندرجہ ذیل خاکوں سے منتر کی خصوصیات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے۔ الف (1) کے منتر کو الف (2) میں ملاحظہ فرمائیے اسی طرح ب (1) کے منتر کو ب (2) میں دیکھیے:

الف (1) دھماوتی (Dhumavati) یا منتر، مہادیائوں کی معروف دیوی جو بلند ترین سطح کی علامت ہے۔

الف (1) کرہ فلک کے زرد رنگ کو لیے ہوئے ہے اس کا چہرہ نظر نہیں آتا۔

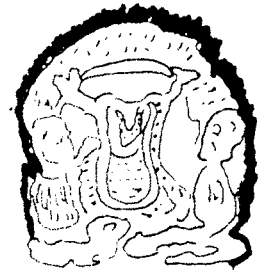
الف (2) دھماوتی کی عبادت کے لیے اُس کے وجود کی مجرد تصویر وجود اور منتروں کے آہنگ کو لیے منتر کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔

ب (1) چنامست (Chinnamasta) بھی منتر مہادیائوں کی معروف دیوی ہے جو اپنے تعمیری اور تجربی پہلوؤں کے ساتھ ایک علامت کی صورت جلوہ گر ہے۔

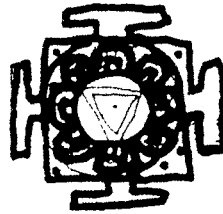
ب (2) چنامست کا کلاسیکی امیج دھماوتی کی مانند اقلیدسی صورت میں تجریدیت کو لیے، لکیروں، دائروں اور زاویوں میں توانائی یا انرجی کا احساس دیتا ہے۔



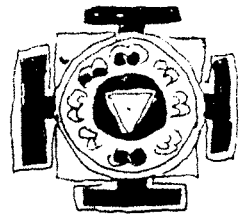
ب (1)



الف (1)



ب (2)



الف (2)

ہندوستان کے نظام ہمال میں خاکوں اور لکیروں کی جمالیات کو ایک نمایاں حیثیت حاصل ہے کم و بیش تمام فنون میں ان کی بڑی اہمیت ہے۔

فن تعمیر، فن مجسمہ سازی، فن مصوری، فن رقص اور فن موسیقی وغیرہ میں ان کی حیثیت بنیادی ہے۔



علاقائی لوک مصوری کا ایک نمونہ

رنگ کی جمالیات

● عوامی ذہن کائنات کے رنگوں سے متاثر ہوا تو اس نے منتر وں اور منزلوں (Mandals) میں بھی رنگ بھرنے شروع کر دیے۔ رفتہ رفتہ یہ احساس اور بیدار اور متحرک ہوتا گیا ہے۔ سیاہ، سفید، زرد، سبز، اور سرخ رنگوں سے ہندوستانی ذہن کی وابستگی بہت پرانی ہے۔ مظاہر فطرت نے رنگوں کا احساس بخشا، درختوں، پودوں، پھولوں، پرندوں، پہاڑوں اور قوس قزح اور آفتاب وغیرہ نے رنگوں کے احساس کو بالیدہ کیا، عوامی احساس جمال کا یہ کرشمہ تھا کہ قدیم منتر وں کے لیے رنگوں کے سفوف تیار کیے گئے، ہر رنگ کی اپنی معنویت ہوتی تھی، دیویوں اور دیوتاؤں کے اپنے رنگ تھے، منتر بھی اپنے رنگ سے پہچانے جاتے تھے جس رنگ کی دیوی یا جس رنگ کے ساتھ دیوتا ہوتا اس کے منتر میں بھی وہی رنگ ہوتا اور وہ منتر جب منتر میں ڈھلتے تو اپنے مخصوص رنگ کے ساتھ ادائوں اور مریعوں میں رنگوں کے سفوف سے نقشے بنانے یا تصویر ابھارتے وقت رنگوں کی معنویت کا بھی خیال رکھا جاتا تھا، ہندوستانی مورتی کے فن کا ایک قدیم سرچشمہ منتر بھی ہیں آج بھی پوجا پاٹ میں مختلف منتر وں کے اندر رنگوں کے سفوف کا استعمال عام ہے جو لوگ جنوبی ہند کے تہواروں اور مذہبی رسوم سے واقف ہیں جانتے ہیں کہ منتر وں اور خاکوں اور نقشوں اور ان کے اندر مختلف رنگوں کے استعمال کی اہمیت کیا ہے، ناگ دیوتا کے پجاریوں کی روایات نے ایک طویل سفر کیا ہے ناگ پوجا (کیرال) کی رسومات میں رنگوں کو ہمیشہ بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ پمپن تھل (Pampinthal) ایک قدیم تہوار ہے کہ جس کا تعلق قدیم قبائلی زندگی سے ہے اس تہوار کا بنیادی مقصد انسان اور ناگ کے رشتے کی وضاحت ہے۔ دروازہ تہذیب کے بنیادی رنگ بھی وجود میں آگئے، کشیش پوجا میں آج بھی جب پنڈال تیار کیے جاتے ہیں تو کالام (Kalams) یعنی رنگوں کے سفوف سے تصویریں ابھاری جاتی ہیں کالام، تصویر کاری کے سفوف کا نام ہے ان میں سیاہ، سفید، زرد، سبز، اور سرخ کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور ان کی علامتی جہتوں کو پیش کیا جاتا ہے پہلے ناگ دیوتاؤں اور سانپوں کی تصویروں کے لیے ایسے رنگوں کا استعمال کیا جاتا تھا۔

رنگ تجربوں کی مختلف جہتوں کی علامت ہے، ہر شے کا اپنا رنگ ہے اور جب یہ رنگ تجربے میں شامل ہوتا ہے یا تجربہ بن جاتا ہے تو اس کے حسن اور اس کی معنویت کا تاثر ملتا ہے۔ یہ رنگوں کا ہی کرشمہ ہے کہ ایک شے کو دوسری شے سے مختلف دیکھتے یا محسوس کرتے ہیں۔ انسانی سطح پر شعور عموماً ان رنگوں سے زیادہ متاثر ہوتا ہے جو زیادہ روشن اور تابناک ہوتے ہیں۔ سرخ، زرد اور نارنجی وغیرہ ایسے رنگ ہیں جن کی روشنی تیز ہوتی ہے اور شعور ان کی تابناکی کو فوراً قبول کر لیتا ہے۔ انہیں عموماً گرم رنگوں سے تعبیر کیا جاتا ہے، ان کے برعکس کئی ایسے رنگ ہیں جو روشنی کو جذب کر لیتے ہیں اور لا شعور کو متاثر کرتے ہیں جس طرح گرم رنگ شعور کی وضاحت کرتے ہیں کم و بیش اسی طرح سرد رنگ، لا شعور کی وضاحت کرتے ہیں، لا شعور کے رنگوں میں سیاہ، ارغوانی (آودا) خاکستری وغیرہ کو خاص اہمیت حاصل ہے، تہذیب کی مختلف منزلوں پر رنگ انسان کے تجربوں کی علامتوں کی صورتوں میں قدر و قیمت کا احساس بخشتے رہے ہیں۔

جن تجربوں کو انسان لفظوں میں بیان نہ کر سکا ان کے لیے اس نے رنگوں کا بھی سہارا لیا ہے، ہندوستانی ذہن رنگوں کے معاملے میں ہمیشہ

بیدار اور حد درجہ متحرک رہا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں رنگوں کو ہمیشہ نمایاں حیثیت حاصل رہی ہے۔

ہندوستانی فنون بنیادی طور پر علامتی ہیں لہذا رنگ اظہار کا بہترین ذریعہ بنے رہے۔ رنگ عموماً فنون کے باطن سے ابھرتے ہوئے اور اپنی معنویت کو پراسرار انداز سے سمجھاتے ہوئے ملتے ہیں، قدیم ہندو اور بدھ تفکر میں رنگوں کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے، یہ استعارے بھی ہیں اور علامتیں بھی! فکری، فلسفیانہ اور مذہبی تصورات کو علامتوں میں پیش کرنے کے لیے رنگوں کو بے حد قیمتی تصور کیا گیا ہے، جن تصورات کی وضاحت لفظوں میں ممکن نہ تھی ان کے لیے رنگوں کا انتخاب کیا گیا۔

سرخ بنیادی رنگ ہے جو لہو اور آگ کی علامت بنا رہا ہے، وشنو کے پیکر کے لیے سفید اور سیاہ رنگوں کو استعمال کیا گیا ہے تاکہ معنوی جہتیں واضح ہو سکیں، اپنشدوں (کم و بیش 700 سال قبل مسیح) اور بھگوت گیتا (کم و بیش 400 سال قبل مسیح) میں رنگوں کی معنوی جہتوں اور ان کی علامتی صورتوں کا ذکر موجود ہے، یوگ اور سکھیا دبستانوں نے اپنے اپنے طرز پر ان کی وضاحت کی ہے اور ان کی فلسفیانہ، اور مذہبی بنیادیں قائم کی ہیں۔ عوامی ذہن نے سرخ رنگ کو بے حد پسند کیا اور اسے عزیز تر رکھا، یوگ اور سکھیا دبستانوں نے سرخ رنگ سے ذہنی وابستگی اور اس رنگ کی روایات کا مطالعہ کر کے ان کی بنیادی خصوصیات کو راجہ (Rajas) سے تعبیر کیا اور یہ کہا کہ رنگ اپنی فطرت میں تخلیقی ہے اور برق کی سی قوت رکھتا ہے، یہ کائنات کا بنیادی رنگ جو اپنی طاقت یا انرجی کا مظاہرہ کرتا رہتا ہے، اسے کائنات کی توانائی سے تعبیر کیا گیا ہے۔ نفسی سطح پر اس کا تعلق انسان کی پیدائش اور اس کے لہو سے ہے۔ سفید کو ستا (Sattva) سے تعبیر کیا گیا گیا ہے۔ اس کا جوہر اتصال (Cohesion) ہے۔ اس میں چسپاں ہو جانے کی قوت ہے، چسپیدگی اس کی فطرت ہے، سیاہ کو تما (Tamas) کہا گیا ہے۔ یعنی وہ توانائی جو انتشار پیدا کرے، کائنات کی وہ قوت کہ جس سے اشیاء و عناصر بکھر جاتے ہیں، منتشر کرنا اس کی فطرت ہے دراصل ان تینوں رنگوں سے کائنات کا توازن قائم ہے۔



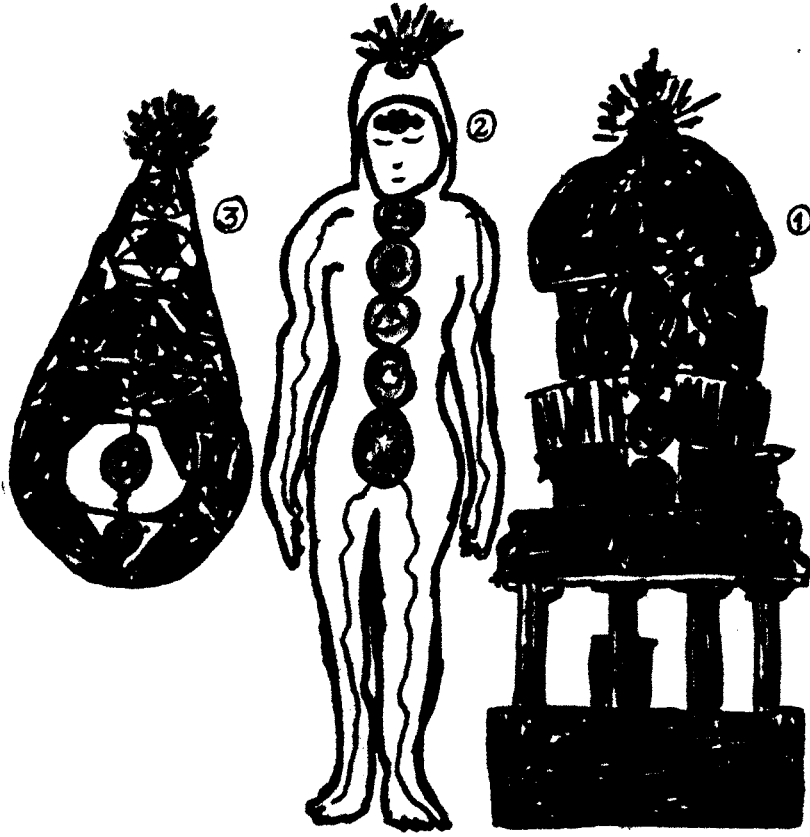
رنگ کی جمالیات

رادھا اور کرشن

(رس مخبری بسو ملی 1730ء)

ہندوستانی تخلیقی ذہن نے وشنو کے پیکر سے بنیادی رنگوں کو جس طرح سجایا ہے اس کی مثال نہیں ملتی، کہا گیا ہے کہ وشنو دس اوتاروں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے اور ہر صورت کا اپنا منفرد رنگ ہے، بھگوت پوران (1900ء) کے مطابق وشنو وقت کے رنگ میں جلوہ گر ہوئے وقت اور زمانے کا رنگ وہی تھا جو وشنو کا تھامت یک میں آئے تو ان کا رنگ سفید تھا دوپار (Dvapara) میں آئے تو سرخ رنگ میں اس لیے کہ یہ عہد تخلیقی تھا، تریتا میں جلوہ گر ہوئے تو ان کا رنگ زرد تھا یعنی وہ رنگ جو سفید اور سرخ کی آمیزش سے بنا تھا اس دور میں سرخ اور سفید رنگوں کی کی آمیزش کے تجربے تھے اور اب یہ دور کالی (Kali) ہے لہذا وشنو کا رنگ سیاہ ہے!

عوامی ذہن نے رنگوں کے تعلق سے ”یوگ“ اور ”نتر“ کی بنیادیں مضبوط کی ہیں چکروں اور دائروں کے درمیان رنگوں کے انتخاب اور ان کی معنویت نے فلسفیانہ ذہن کو تحریک بخشا ہے، یوگیوں نے قدیم ترین تصورات میں رنگوں کی معنوی جہتوں کا بغور مطالعہ کیا ہو گا یہی وجہ ہے کہ انسان کے جسم کے چکروں کی نشان دہی کرتے ہوئے انہوں نے ہر چکر کے رنگ کو بھی دیکھا اور محسوس کیا۔ انسان کے جسم کے ساتھ چکروں یا مرکز کی دائروں کی توانائی نے اپنے اپنے رنگ کا احساس دیا۔ ہر رنگ کی اپنی صورت ہے اور اپنا رنگ ہے، ہر چکر کے باطن میں پراسرار منتر کا آہنگ پوشیدہ ہے اور آہنگ ہی سے اس چکر کے رنگ کا احساس ملتا ہے۔ اس آہنگ کو کنول کی صورت محسوس کیا گیا ہے۔ انسان جسم میں دھرتی یا زمین کے مرکزی طرح ایک مرکز ہے جو زرد مربع کی صورت چار پچھڑیوں والے خوبصورت سرخ رنگ کے کنول کے درمیان ہے، دوسرا چکر پیٹ کے درمیان ہے کہ جہاں جنس یا سیکس کی قوت بیدار اور متحرک ہوتی ہے، یہ پانی کی علامت ہے جو سفید چاند کی مانند ہے، یہ آبی سرخ پچھڑیوں کے درمیان ہے، تیسرا چکر سرخ مثلث کی صورت ہے جو آگ کی علامت ہے، بھوک کی جبلت اور اس کی آسودگی کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ یہ سرخ مثلث دس پچھڑیوں والے نیلے کنول کے اندر ہے، اس کے اوپر جو چکر ہے وہ ’دل‘ ہے کہ جہاں نفسی قوت یا توانائی محبت اور ہیومنزم یا انسان اور انسان کے رشتوں کی جانب بیدار رکھتی ہے اس کا رشتہ ہواؤں اور فضاؤں سے ہے۔ یہ چکر خود نیلے مسدس کی صورت ہے جو بارہ سرخ پچھڑیوں ”والے کنول کے اندر ہے دوسرے دو چکر اعلیٰ ترین سطحوں کی جانب اشارہ کرتے ہیں ایک چکر حلق میں ہے اور دوسرا بروں اور بھوؤں کے درمیان ایزو حاتی بیداری اور زمان و مکان کی علامتیں ہیں دونوں سفید روح یا آتما کی خالص تیز روشنی کی مانند! حلق والا چکر سفید دائرے کی طرح ہے جو سولہ پچھڑیوں والے سفید کنول کے اوپر ہے ابرو کے درمیان والا چکر اپنی صورت واضح نہیں کرتا، اس کی اقلیدی شکل نظر نہیں آتی، انسان کی بنیادی طاقت یا اس کی تمام انرجی یا توانائی کا سرچشمہ یہی ہے جو ہزاروں پچھڑیوں والے کنول کے اندر اور اوپر ہے حیات و کائنات اور تمام اشیاء و عناصر کے تئیں جی بیداری اسی مقام سے پیدا ہوتی ہے انسان کے جسم سے باہر پہنچ جاتا ہے۔ اس کے وجود کے جوہر کو حیات و کائنات کی تمام روشنیوں اور مادیاتی روشنی یا نور سے قریب کر دیتا ہے اور اس سے آگے بڑھ کر اسے تمام روشنیوں اور نور کا مرکزی حصہ بنا دیتا ہے۔



- 1- مندروں کے چھ چکر اپنے رنگوں کو لیے ہوئے!
- 2- چھ نفسی چکروں کا ایک خانہ ان کے رنگ جذب ہیں!
- 3- انسان کے نفسی مرکروں کے چھ چکر اپنے رنگوں کے ساتھ!

چکروں یا مرکزوں کے رنگوں کا احساس اتنا شدید ہوا اور رنگوں کے تعلق سے ایسی بیداری اور جاگرتی آئی کہ فنون لطیفہ بھی بے حد متاثر ہوئے، ہندوستانی جمالیات میں ایک انقلاب آگیا۔ احساس جمال میں رنگوں کے تعلق سے ایسی جاگرتی پیدا ہوئی کہ چکروں کے مختلف رنگوں اور صورتوں کے جلوے فنون میں نظر آنے لگے رنگوں کا احساس رقص، تعمیر، موسیقی اور مصوری کو بلند ترین منزلوں تک لے گیا، قدیم ہندوستان کے استوپوں، مندروں اور عبادت گاہوں کی تعمیر کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہو گا کہ انسان کے جسم کے اندر مختلف مرکزوں پر جن رنگوں کو شدت سے محسوس کیا گیا تھا ان کے جلوؤں کی نوعیت کیا ہے اور ان رنگوں کے احساس نے فنکاروں کے احساس جمال کو کس طرح متاثر کیا ہے۔ مندروں، استوپوں اور عبادت گاہوں کی تعمیر میں انسان کے جسم کی علامتیں ملنے لگیں، نفسی سطح پر جن مرکزوں کو پہچانا گیا تھا وہ تمام مراکز عبادت گاہوں میں شامل ہو گئے انسان کا جسم ”نمونہ“ بن گیا، عبادت گاہوں اور استوپوں کے حصے انسانی جسم کے حصے بن گئے، مرکزوں کے رنگ بھی جذب ہو گئے!!

قدیم عبادت گاہوں کے نچلے حصے عام طور پر زرد مرلح کی صورت ہیں جو زمین کی علامت ہیں اور دھرتی کی گہرائیوں سے رشتے کی خبر دیتے ہیں اسی رشتے کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔

اوپر کے حصے سفید دائرے پیش کرتے ہیں جو پانی کی علامت ہیں۔

کھس سرخ مثلث ہیں جو آتش فشاں کی علامت ہیں!

اُن کے اوپر بھورے یا نیلے رنگ کے تاج ہیں جو ’ہوا‘ کی علامت ہیں!

چھوٹے کنکرے (Pinnacle) نیلے / سبز ہیں جو مکان کی علامت ہیں!

انسان کی طرح مندر اور استوپ بھی جیسے حیات و کائنات اور تمام اشیاء و عناصر کے تئیں سچی بیداری حاصل کر کے پرواز کر رہے ہوں اور

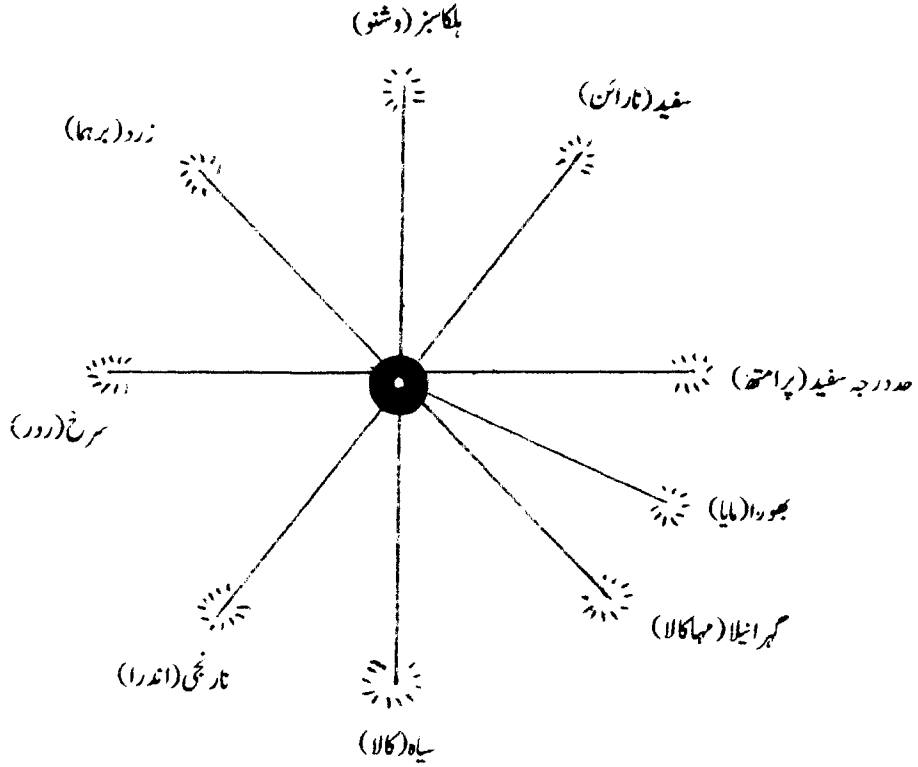
ماورائی نور سے قریب تر ہوں۔

تمام رہنمائیوں کا حصہ بن گئے ہوں!



۱۶۱۰ء میں اٹلی میں مرغ پو پتھیوں کو اٹھاتے ہوئے  
 (کاٹولز انیسویں صدی)  
 رنگوں کی ماہر لی کاٹولز

قدیم عوامی شعور نے طرح طرح سے رنگوں کا احساس بخشا ہے، اپنے جذبوں کے مطابق رنگوں کا انتخاب کیا ہے، نٹ راج کے رقص کی 108 کیفیتوں کو محسوس کیا گیا تو ہر کیفیت کا اس میں ایک منفرد رنگ نظر آیا اور رقص کی مختلف کیفیتوں کو ان کے رنگوں کے ذریعہ اجاگر کیا گیا مثلاً



اسی طرح دیوتاؤں اور دیویوں کو بھی مختلف رنگوں میں محسوس کیا گیا ہے، جذبات کے رنگ ان میں جذب ہو گئے یا یہ کہیے کہ جذبوں کے رنگ اور رنگوں کے گہرے احساس کے ساتھ ان کے رنگین پیکر ابھرے!

عوامی عبادت میں ابتدا سے رنگوں کی اہمیت رہی، طویل عبادت کے لیے ارٹھکاز کی ضرورت تھی، مکمل طور پر پوری توجہ کرنے کی صلاحیت کو پیدا کرنا تھا اس لیے تمام تر توجہ کو صرف ایک مرکز پر جمع کرنے کے لیے چتر رکھے گئے، مورتیاں بنائی گئیں اور نفسی کیفیتوں کے ساتھ تشریحی خاکے بنائے گئے جنہیں ستر کہتے ہیں ایسے خاکوں، نقشوں اور خطوط اور علامات کے ذریعہ اپنی بہتر قوت کے ساتھ جذبات کا اظہار کیا گیا اور اپنی آرزوں اور تمنائوں کی تکمیل کے لیے دعائیں کی گئیں، منتر منتخب کیے گئے، خاکوں اور نقشوں میں آرزوں اور تمنائوں کے نقوش ابھارے گئے، خطوط اور علامات کے ذریعے ان کا اظہار کیا گیا اور جب وقت اور گزر گیا تو ان میں منتر بھی لکھے گئے اور دیکھتے ہی دیکھتے ستروں کے اندر منتر لکھنے کی ایک

روایت قائم ہوئی، بنیادی معاملہ یہ تھا کہ ارتکاز کے مرکز اور عابد کے درمیان ایک گہرا باطنی رشتہ قائم ہو جائے ”نفسی سطح پر یہ محسوس ہوا جیسے یہ رنگ عابد کے جذبوں کے رنگ ہیں مختلف قسم کے رنگ تیار کیے جاتے ایک رنگ کو دوسرے رنگ میں شامل کیا جاتا، جذبوں کے مطابق ہی رنگ منتخب کیے جاتے سب سے اہم بات یہ تھی کہ جس احساس یا جذبے سے جو رنگ محسوس ہوتا ہی رنگ استعمال کیا جاتا ساتھ ہی یہ بھی توجہ طلب بات ہے کہ ایسے رنگوں کو منتخب کیا جاتا جو مخصوص جذبات کو ابھارنے اور پیش کرنے میں مدد کرتے، سرخ، ابتدا سے بنیادی رنگ بنارہا ہے غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ اس رنگ سے عابد کا جذبہ شدت سے متحرک ہوتا رہا ہے۔

ابتدائی دور کی سماجی زندگی میں ”مرکز“ اہم تھا دیوتا اہم نہ تھے مرکز ہی عابد کے ارتکاز اور عبادت سے کسی نہ کسی پیکر کو تخیل سے آشنا کرتا تھا، عابد یہ جانتا بھی نہ تھا کہ یہ کسی دیوتا یا کسی دیوی کا پیکر ہے وہ صرف پیکر کے رنگ کو محسوس کرتا تھا اور عبادت کے بعد اپنے تجربے کو بیان کرتے ہوئے صرف یہ بتا سکتا تھا کہ اس نے کس رنگ کے پیکر کو دیکھا اور محسوس کیا ہے اور عبادت کے لمحوں میں اُس پیکر کا عمل کیا تھا۔ تجربوں کے یہی نگین پیکر رفتہ رفتہ مختلف بوسے دیوتاؤں اور دیویوں کی صورتوں میں ڈھل گئے۔

بہتر نے بعض رنگین پیکروں اور بعض رنگوں کی خصوصیات کو بیان کیا ہے مثلاً دیوتا، سفید محسوس ہوں تو یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ انسان کو زندگی اور موت کے چکر سے نکالنے کی تلقین کر رہے ہیں یا باہر نکالنا چاہتے ہیں۔

’زرد‘ محسوس ہوں تو یہ سمجھنا چاہیے کہ وہ دنیا کی سرتر لٹانا چاہتے ہیں، مادی زندگی کو تمام خوشیوں اور مسرتوں سے بھر دینا چاہتے ہیں غالباً یہی وجہ ہے کہ گلش اور لکشی کے لباس زرد ہوتے ہیں۔

سرخ پیکروں کے ظہور کو جذبوں کے ارتعاش، عمل، زندگی سے محبت اور انسان دوستی سے وابستہ کیا گیا۔ یہ کہا گیا ہے کہ جو دیویاں یا جو دیوتا سرخ پیکروں میں محسوس ہوں ان کا پیغام صرف یہی ہے کہ تم زندگی کی بے پناہ لذتوں سے آشنا ہوتے رہو، انسان دوستی اور محبت کے جذبے کو ہمیشہ بیدار رکھو اپنے جذبات کے اظہار میں کسی قسم کی رکاوٹ پیدا نہ کرو۔

اگر آپ ہندوستان کے مختلف علاقوں میں قبائلی اور عوامی دیوتاؤں اور مقدس پیکروں کا مطالعہ کریں گے تو معلوم ہو گا کہ سب سرخ رنگ کے ہیں۔ یہ قدیم سرخ مقدس پیکر ہیں جو نہ جانے کتنی صدیوں سے سفر کرتے ہوئے آئے ہیں اب تو انہیں سرخ لباس بھی پہنا دیا گیا ہے ان سے ملک کے لوگوں کے بنیادی عوامی رجحان کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔

انداء سے قوت برداشت، محبت اور انسان دوستی کی روایات قائم رہی ہیں، انسان کا وجود محترم سمجھا گیا ہے۔ محبت کے رشتے کو سب سے اہم رشتہ تصور کیا گیا ہے۔ انسان دوستی ابتدا سے بنیادی قدر رہی ہے۔ قبائلی عوامی سرخ پیکر ایسی تمام قدیم اعلیٰ روایات کے معنی خیز استعارے ہیں ان روایات کو پنچ راتر (Pancharatra) کی روایات سے علاحدہ کر کے دیکھنا چاہیے اس طرح ان روایات کو ”بھاگوت“ پران سے بھی الگ رکھنا چاہیے، تانتروں نے بھی اپنے طور پر رنگوں کو اہمیت دی ہے، اگرچہ ایسی تمام روایات کا گہرا معنوی رشتہ قدیم عوامی رجحان اور شعور سے ہے لیکن نئے تجربے بھی سامنے آئے ہیں بہتر نے سیاہ رنگ کو جو اہمیت دی ہے ہمیں معلوم ہے یہ بنیادی رنگ بن گیا اور کالی اور مہاکالی کے پیکر اسی رنگ میں جلوہ گر ہوئے جو تخلیق، وقت، زماں و مکاں، قوت، اور قیامت سب کے معنی خیز استعارے بن گئے۔ یہ پیکر ایسے تاریک مکاں تک ذہن کو لے جاتے ہیں جہاں کوئی مستقبل نہیں ہے۔ موت کے بعد ایک نامعلوم مکاں کا احساس دیتے ہیں تانتر کے مطابق چکروں کا بنیادی پیکر ’ڈاکینی‘ (Dakini) ہے جس کا جو د سرخ ہے۔

بدھ ازم نے بھی رنگوں کو بہت اہمیت دی، بدھ افکار کے مطابق ذہن کا بنیادی رنگ زرد ہے، مربع (Square) اس کی علامت ہے جب

بودھی ستواؤں میں عورت کے پیکر شامل ہوئے تو ان کے ساتھ ان کے رنگ بھی آئے، مختلف قسم کے رنگوں اور رنگین استعاروں کی ایک دنیا سامنے آگئی۔ تاراؤں (TARAS) کے جانے کتنے رنگ ابھرے تار ایک معنی خیز پیکر بن گئی۔ اس کا بنیادی مفہوم یہ ہے ”و عورت جس کی مدد سے وجود کے طوفان سے گزر کر انسان سلامتی کے ساتھ دوسرے کنارے پہنچ جائے یعنی جو سلامتی اور رحمت کی علامت ہے جس کی وجہ سے انسان عرفان اور وصال کی اعلیٰ ترین منزل حاصل کرے، بدھ منستروں میں تارا کو عظیم تر منزل کارنگین پیکر کہا گیا ہے۔ بدھ ملقہ رنگوں کا سرچشمہ ہے اس سے سرشار ہو کر علم و دانش کے پریم اٹھائے جو پیکر متحرک ہوتے ہیں وہ اپنے علم و دانش کے مطابق بدھ ملقہ کا کوئی رنگ لیے ہوتے ہیں اور اس طرح اس مترنم متحرک عمل میں مختلف رنگوں کے نقوش بھلانا لگتے ہیں، تانترا کا معروف پیکر ڈاکینی (Dakini) یہاں کئی رنگوں میں ملتی ہے۔ ہر نسوانی پیکر کے ساتھ ایک ’ڈاکینی‘ ہے علم و دانش کے پریم کو اٹھائے ہوئے ہر نسوانی پیکر کا چہرہ حد درجہ سنجیدہ ہے اور اس کی سنجیدگی کے مفہوم کو صرف اس کے بنیادی رنگ اور اس کے ساتھ متحرک ڈاکینی سے ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ تمام نسوانی پیکر پر اسرار ہیں جو بدھ کے لطیف اور انتہائی باریک جیسے میں رہتے ہیں بدھ کے مختلف پیکروں سے ان کے رنگ ہم آہنگ ہیں ان کے خاص رنگ یہ ہیں۔

’خاکی‘ ’بادامی‘ ’سناوا‘ ’سیاہ‘

’گہرا سبز‘ ’سیاہی مائل سرخ‘ ’مندی‘

تبت کی بدھ مصوری کا مطالعہ کیجئے اور پرانے کپڑوں پر بنے ہوئے نقوش، دیکھئے تو یقیناً سوس ہو گا کہ رنگوں کے معاملہ میں بدھ مصور بہت بیدار تھے، تھنکوں (Thankas) (کپڑوں پر بنی تصویریں) پر ارٹکاز اور عبادت کے لیے نقش ابھارے جاتے تاکہ ذہن کو خاص مرکز حاصل ہو سکے، ذہن اور احساس اسی مرکز سے وابستہ رہیں، جو تصویریں اجاگر ہوتیں اور ان کے لیے جن رنگوں کا استعمال کیا جاتا ان کا گہرا رشتہ تخیل سے ہوتا، روایتی مصوروں کے عمل سے روشنی حاصل کر کے اپنے تخیل کی مدد سے آج بھی تھنکے تیار کیے جاتے ہیں۔

تھنکا (Thanka) کے لغوی معنی ہیں ”نگاہ کے ذریعہ آزادی“

سنسکرت میں روشن ملتی کی اصطلاح اسی مفہوم کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ نقوش اور مختلف قسم کے پیکروں اور جذبوں کی ہم آہنگی کے پیش نظر رنگوں کا انتخاب اور مناسب انتخاب اور استعمال کا بنیادی مقصد زندگی کی اذیت (سم سار) کے خلاف برعکس پیداکرنا اور نئی آگاہی اور روشن خیالی کی آرزو (سم بودھی) ہے۔ میں نے کئی تھنکے دیکھے ہر تھنکے کے درمیان بدھ کا پیکر پایا۔

اس مرکزی بدھ کو ’ویروچن‘ (Varirochana) کہتے ہیں اس کے لغوی معنی مجھے معلوم نہیں لیکن اس کا مفہوم ہے وہ تمام نام اور تمام

اشکال کی داخلی کائنات کا سرچشمہ ہے اور ویروچن خلا (Void) کی بنیادی سچائی یا ”بدھ سچائی“ کی علامت ہے شنیات (Shunyata)!

بدھ کا پیکر سفید ہے لباس بھی سفید ہے غالباً اس لیے کہ یہ بنیادی وحدت کی علامت ہے اسی خالص سفید بدھ کے مرکز سے چار رنگوں کی روشنیاں پھوٹتی ہیں ”ویروچن بدھ“ مرکز ہے جس کے چار رنگوں سے دوسرے چار دھیانی بدھ کے پیکر بنتے ہیں جو شمال، جنوب، مغرب، اور مشرق کی علامتیں ہیں اکشوبھ بدھ (Akshaobhya Buddha) کا رنگ نیلا ہے۔ ”رتن سمبو بدھ“ (Ratan Sambhava Buddha) کا رنگ زرد ہے اکشوبھ کے تعلق فضا اور ہوا سے ہے تو رتن سمبو تمام قیمتی اشیاء کا سرچشمہ ہیں یہ دھرتی سے تعلق رکھتے ہیں، تیسرے ”امتیابھ بدھ“ (Amitabh Buddha) ہیں جو نور اور روشنی کا سرچشمہ ہیں ان کا رنگ سرخ ہے۔ اور ”اموگیاسدھی بدھ“ (Amogya Siddhi Buddha) اس پانی کے پر اسرار مرکز ہیں کہ جس سے دھرتی سرسبز ہوتی ہے غالباً یہی وجہ ہے کہ ان کا رنگ گہرا سبز ہے تہتی بدھ منتر، میں سرخ ڈاکینی ہیں جو راہب کی سفید طاقت کے برعکس نسوانی توانائی کی علامت ہیں۔



خاکوں اور رنگوں کے جمال کو لیے اٹھارویں صدی کا ایک تبتی تھنکا!

تانتروں کے مطابق بنیادی عبادت سے کئی رنگ وابستہ ہیں مثلاً سرخ، سفید، زرد اور نیلا! پھولوں کا انتخاب کرتے ہوئے ان رنگوں کا خیال رکھا جاتا ہے، مختلف قسم کی تصویروں کے حاشیوں کے لیے عموماً یہی رنگ استعمال ہوتے رہے ہیں۔ پوجا میں پانی کے برتن کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور عموماً پانی سے بھرے ہوئے مٹی کے کٹورے یا برتن ”دیوتا کی علامت بن جاتے ہیں“ اسے آم کے پتوں سے چھپادیا جاتا ہے اور اس کے پاس سبز ناریل رکھا جاتا ہے جس کی جڑ پر شنکرنی رنگ (Vermilion) لگانا ضروری تصور کیا جاتا ہے انہیں دیوتا کے تشریحی خاکے یا نقشے کے پیچھے رکھ دیا جاتا ہے اس یقین کے ساتھ کہ دیوتا کا ظہور ہوگا۔

ہندو تانترو نے مہاویڈیاؤں (Mahavidyas) کے دس پیکروں کو اہمیت دی ہے جن میں سات کائنات کی تخلیق کی منزلوں کی علامتیں ہیں اور تین تخریب اور کائنات کو اپنے اندر سمیٹ لینے کی علامتیں! کالی وقت کے مرکزی معنی خیز دیوی ہیں جن کی ظاہری صورتیں جیسی بھی ہوں مثبت اور منفی خیالات اور بلند و جد آفریں فطرت سے پہچانی جاتی ہیں ان کے چہروں اور پیکروں کو دیکھ کر خوف طاری ہو جاتا ہے لیکن وہ اپنی فطرت میں زندگی کی مسرتوں کا سرچشمہ ہیں وقت کے مرکز پر ان کے وجود سے کیف پرور لہریں پھوٹتی رہتی ہیں، ہر لمحہ وجد کی سی حالت میں وجد آفریں کیفیتیں پیدا کرتی رہتی ہیں، ان کا ظہور ڈرامائی طور پر ہوتا ہے کہ ان کے وجود کی وحدت کے اندر کثرت کے جلوے ہیں، کائنات کے تمام مظاہر اور تمام رنگ ان کے اندر ہیں، اس احساس کے ساتھ وہ دوسری مہاویڈیا یعنی تارا بن جاتی ہیں، یہ کائنات کی تخلیق کی دوسری منزل ہے، یہاں کالی کا رنگ گہرا نیلا ہے گہرے نیلے کی تابناکی سے اشیاء عناصر اپنے رنگوں کے ساتھ ظہور پذیر ہوتے ہیں اسی منزل پر وہ شیو کے مردے جسم پر اپنا بایاں پاؤں رکھے ہوئے ملتی ہیں شیر کی کھال پہنے ہوئے اور سروں کے ہار کے ساتھ ان کا یہ پیکر بنگال اور اڑیسہ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے، اپنی تین آنکھوں کے ساتھ بھیانک ہنسی کے تاثرات کو لیے سامنے آتی ہیں دنیا اور کائنات کی تباہی کے گہرے تاثرات ابھارتی ہیں، تمام اشیاء و عناصر کو رکھنا چکی ہیں لیکن کائنات کے حسن و جمال کی نئی تخلیق کے امکانات کو بھی لیے ہوئی ہیں (پھولے ہوئے پیٹ کے اندر نئی تخلیق کا جوہر پوشیدہ ہے) وہ چاہیں تو وحدت کے باطن سے کثرت کے جلوے بکھیر دیں۔ پانی کے اندر سے جھانکتا ہوا سفید کنول نئی تخلیق کی علامت ہے (کالی اور بدھ اکٹوہیہ کے گہرے رشتے کا بھی احساس ملتا ہے) اس کے بعد یہاں سوداسی (Sodasi) کے پیکر میں نمودار ہوتی ہیں ابھرتے ہوئے سورج کی طرح ان کا رنگ سرخ ہے برہما، وشنو، اور اندر اور سد اشویو کے مجسموں کے اوپر نظر آتی ہیں مہاکالی (عظیم وقت) سے ہم آغوش! انتہائی مسرت انگیز لمحوں میں لذتوں کو حاصل کرتے ہوئے عظیم نفسیاتی خواہش کی تکمیل کرتی نظر آتی ہیں جو تھی مہاویڈیا یعنی بھونیشوری کا روپ اختیار کر کے سورج کی طرح، سنہرے رنگ میں ڈھل جاتی ہیں اور شعاعوں کی مانند ہر جانب بکھر جاتی ہیں، سر پر چمکتا ہوا تاج ہوتا ہے اور ہلال (نیا چاند) ان کا زیور بن جاتا ہے، بھونیشوری کے چار ہاتھ ہیں جو ماویٰ نعمتیں عطا کرتے ہیں چھاتیاں دودھ سے بھری ہوئی ہیں جن سے اشیاء و عناصر کی زندگی قائم ہے۔ کالی کا پانچواں پیکر تین آنکھوں والی بھیروی (Bhairvi) کا ہے۔ بنیادی رنگ گہرا سرخ ہے۔ گلے میں سروں کا ہار ہے ہاتھ میں مالا اور کتاب ہے۔ بھیروی اپنے وجود کو جانے کتنے متحرک اشیاء و عناصر میں تقسیم کرتی رہتی ہیں۔

چھٹی مہاویڈیا ”چھنامست“ (Chunna Masta) ہیں ناف کے اندر نکلے ہوئے کنول کے درمیان ”سرخ رنگ“ اٹھلا ہوا یہ کنول سرخ رنگ کی تابندگی کو لیے خالص کائناتی زرخیزی سے پیوستہ اوپر اٹھتا ہے، خالص کائناتی زرخیزی کو ایک نیلے مرد اور ایک عورت کی صورتوں میں پیش کیا گیا ہے جو کرشن اور رادھا کے رنگین حسی پیکروں سے قریب ترین چھنامست گہرے بھورے نیلے کنول پر بیٹھی ہیں سروں کی مالا پہنے ایک ہاتھ میں سانپ ہے اور دوسرے ہاتھ میں خود ان کا اپنا سر، کٹی ہوئی گردن سے انتہائی شدت سے لہو کا چشمہ پھوٹ پڑا ہے۔ اس کی تیز تین دھاریں ہیں ایک دھار خود ان کے کئے ہوئے سر (جو ان کے ہاتھ میں ہے) کے منہ کے اندر جاری ہے۔ دودھاریں دائیں بائیں کھڑی دو عریاں دو شیراؤں کے

منہ میں پہنچ رہی ہیں ان دونوں دو شیرازوں کے ہاتھوں میں کھوپڑیوں کے پیالے اور تلواریں ہیں سیدھے ہاتھ میں جو دو شیرازہ ہے اس کا رنگ سنہرا ہے انہیں بارینی (Barnini) کہتے ہیں بامیں جانب ڈاکنی (Dakini) ہیں جن کا رنگ شکرنی (Vermilion) ہے چھینامست کی یہ تصویر دراصل کائنات کو زندگی عطا کرنے کی ہے۔ تخلیق عمل کے حسی تصور کو ابھارا گیا ہے۔ تما (Tamas) راجا (Rajas) اور اتوا (Sattvas) اور گن (Gunas) اچھا (Iccha) اور کریا (Kriya) سب کے تاثرات موجود ہیں انہیں سیاہ، گہرے نیلے، سرخ، سفید اور گہرے زرد رنگوں سے سمجھایا گیا ہے۔

ساتویں مہاودیا دھوئیں کی مانند ہیں دھموتی (Dhumavati) لمبی ہیں تند خو، خوفناک اور بد مزاج! چہرہ بے رونق ہے لیکن مضطرب نظر آتی ہیں بال الجھے ہوئے ہیں، چہرے سے دہشت اور وجود سے ٹیڑھے پن کا احساس ملتا ہے۔ چھاتیاں سوکھی اور مرجھائی ہوئی ہیں، پوٹلی ہیں، ناک لمبی ہے کوئے کے رتھ پر چلتی ہیں ان سے زندگی کی آخری سطح کا احساس ملتا ہے، وہ سطح کہ جہاں تمناؤں کا خون ہوتا ہے، بھوک نہیں مٹی، پیٹ بھر غذا حاصل نہیں ہوتی افراد اپنے پرانے رشتوں اور ماضی کے تمام سرچشموں کو بھول جاتے ہیں، اس حد تک کہ رشتے ختم ہو جاتے ہیں اور عظیم سرمایہ حیات سے تعلق ختم ہو کر رہ جاتا ہے۔ انسان اذیتوں کے عجیب و غریب لحوں کے تجربوں سے آشنا ہوتا رہتا ہے۔

تیسری تین مہاودیا بامیں واپسی کے تسلسل کا شعور دیتی ہیں ایک باگلا (Bagala) ہیں جو زرد رنگ کے ساتھ ظہور پذیر ہوتی ہیں جواہرات سے سجے بجائے تخت پر بیٹھی ہیں زرد، رنگ امیدوں اور آرزوؤں کا رنگ ہے، باگلا خوبصورت چمکتے ہوئے زیورات میں چھپی ہوئی ہیں ان کے ایک ہاتھ میں مضبوط چھڑی ہے کہ جس سے وہ دشمنوں پر وار کرتی ہیں اور ان کا دوسرا ہاتھ دشمنوں کی زبان پکڑنے اور کھینچنے کا کام کرتا ہے دوسری ماتنگی (Matangi) ہیں تاریک سیاہ چہرہ سرخ آنکھیں، جذباتی بیجان اور اضطراب۔ ان کے پیکر کی خصوصیات ہیں آرزوؤں اور خواہشوں کے سرور میں گم اور اکثر بدست جھنکی کی مانند جھومتی ہوئی وہ اس منزل یا سطح کی علامت ہیں کہ جہاں مغزوں کا جادو ہے، ساری دنیا اس سحر کے اندر ہے اور بنیادی آرزو شیو میں جذب ہو جانے کی ہے۔ مکمل وحدت کی خواہش!!

آخری مہاودیا، کملا (Kamala) ہیں کنول کی دیوی! یہی شکتی ہیں، خالص شعور (Pure Consciousness) کی علامت! یہ ذات کے عرفان کا استعارہ ہیں، سونے کے چار ہاتھی انھیں مقدس پانی سے نہلاتے ہیں، چمکتے سونے کا رنگ ہے، ہاتھ میں کنول لیے رہتی ہیں حیات و کائنات کی جمالیاتی وحدت کا نشان بن کر آتی ہیں۔ تمام رنگ وہ سفید ہوں یا سرخ، زرد یا سنہرا، سب سیاہ میں جذب ہو جاتے ہیں، سب کالی میں داخل ہو کر گم ہو جاتے ہیں صرف سیاہ فام کالی سامنے ہوتی ہیں!

عوامی ذہن نے ستاروں اور سیاروں کو بھی اپنے جذبات کے رنگ عطا کیے ہیں سیاروں اور ستاروں اور عوامی ذہن کے درمیان رنگوں کے خوبصورت رشتے نہ جانے کب سے قائم ہیں۔ سورج، سرخ رنگ کا سرچشمہ ہے تو چاند سفید رنگ میں ڈھلا ہوا ہے۔ مریخ (Mars) گندی یا سنگترے (Towny) کے رنگ کا ہے تو عطارد (Murcry) مضطرب زرد سفید! زحل کا رنگ سیاہ ہے مشتری (Jupiter) زرد ہے اور زہرہ (Venus) سفید! چڑھتے ہوئے چاند راہو (Rahu) اور ڈھلتے ہوئے چاند کیٹو (Ketu) شمال اور شمال مشرق میں جانے کتنے رنگوں کا احساس عطا کرتے ہیں سیاروں کی عبادت کے لیے جو منتر بنائے گئے ان میں عموماً نو منتر بلع ہوتے تھے۔ یہ منتر، سفید باریک، چونے سے بنائے جاتے یا پکے چادلوں سے! ہر منتر ایک سیارے کے لیے مخصوص ہو تا اور سیارے کا رنگ اس منتر میں ڈالا جاتا۔ مشرق، مغرب، شمال اور جنوب کے بھی اپنے رنگ ہیں، مشرق کا رنگ زرد ہے اور اس زرد کے لیے بہشت کے دیوتا اندرا بھرے، اندر زرد رنگ کے اساطیری دیوتا ہیں انکی دیوتا جنوب مشرق کے سرخ



کئیرا (بدھ آرٹ)

رنگ کی علامت ہیں، اگنی آگ کے دیوتا ہیں جو جنوب مشرق کی حفاظت کرتے ہیں جنوب کا بنیادی رنگ سیاہ ہے ایلوس کی سیاہی کی مانند! تاریک گھپ اندھیرے میں موت کے دیوتا "یام" (Yama) کا پیکر ابھرا، سیاہی کی علامت بن کر، جنوب مغرب کا رنگ گہرا سبز ہے، اس رنگ نے اساطیر میں نیروتی (Nirrti) دیوتا کو خلق کیا، مغرب کا بنیادی رنگ سفید ہے، ورون (Varuna) کا وجود سفید ہے وہ پانی کے دیوتا ہیں، شمال مغرب کا رنگ نیلا ہے، ہواؤں کے دیوتا "وایو" (Vayu) اسی رنگ سے وجود میں آئے ہیں شمال کا رنگ حد درجہ سنہرا ہے، چمکتے ہوئے سونے کی مانند ہے سنہرے رنگ کے دیوتا کو بیرا (Kubera) (1) اس کے اساطیری استعارہ اور علامت ہیں شمال مشرق کا رنگ آسمانی ہے یہ اسی شان (Ishanan) دیوتا کا رنگ ہے شمال مشرق کا یہ رنگ شیو کے وجود کے ایک معنی خیز پہلو کا رنگ ہے کہ جس کی نمائندگی اسی شان سے ہوتی ہے۔ ہنومان اور کیش دونوں سرخ رنگ کا جلوہ لیے ہوئے ہیں شو (شیو کا مردہ جسم) سفید ہے، سفید جسم پر کالی (جو لہو دیتی ہیں تاکہ تخلیق کا سلسلہ جاری رہے) کے ہونٹوں سے لہو کا ایک معمولی سا قطرہ گر جاتا ہے تو تین رنگوں سرخ، سیاہ اور سفید (راجا، تما اور ستو) کی آمیزش ہوتی ہے اور تخلیق وجود میں آ جاتی ہے، کائنات کے گرد جو عظیم حلقہ یاد آ رہے ہیں کہ جس کے اندر شیو کا رقص جاری ہے سرخ رنگ کی شدت کو نمایاں کرتا ہے!



(1) کویرا (Kubera) ایک انتہائی قدیم ہندوستانی دیوتا ہے جو یاکشاؤں (Yakshas) کا سربراہ تصور کیا گیا ہے۔ زمین کے اندر جو قیمتی دولت ہے۔ ان کا مالک اور نگہبان ہے وقت کے ساتھ اس کے تصور میں تبدیلی آئی ہے۔ مادی مسرتوں اور نعمتوں اور دنیا کی دولت کا دیوتا بھی بن گیا ہے لیکن یاکشا (Yakshas) کی پر اسرار اور خطرناک فطرت کے ساتھ ایک روایت یہ ہے کہ کویرا راون کا بھائی ہے جس نے رام کی مدد کی تھی مگر وجہ ہے کہ اسے ہندو دیوتاؤں میں شامل کر لیا گیا ہے۔ اس کے پیکر میں جسم بھاری بھر کم ہے پیٹ باہر نکلا ہوا ہے، چھوٹا ہوا پیٹ دولت اور پوشیدہ نعمتوں کی علامت ہے۔ عموماً کسی درخت کے نیچے بیٹھا نظر آتا ہے، درخت کی جڑوں کے نیچے ہیرے جواہرات اور دوسری قیمتی اشیاء ہوتی ہیں لہذا اس طرح مینے کران کی نگہبانی کرتا ہے بنیادی طور پر دھرتی کا دیوتا ہے لہذا زمین کی زرخیزی سے اس کا گہرا تعلق ہے۔ بدھ ازم اور ہندوؤں نے کویرا کو کائنات کے شمال کا دیوتا بنادیا۔ بدھ فن میں، اس کے کئی پیکر ملتے ہیں۔ گیش کے پیکر کی طرح معروف بدھ پیکر جام بھالا یا جم بھالا (Jambhala) سے بہت قریب محسوس ہوتا ہے۔ بدھ آرٹ نے اس پیکر کو نمونہ بننے ہوئے دکھایا ہے، صورت تبدیل ہوتی ہے لیکن تو نہ موجود ہے، یہ مسرتوں اور خوشیوں کی علامت بن گیا ہے، عام اصطلاح میں اسے "ہنستا ہوا بدھ" (The Laughing buddha) کہتے ہیں جین، جاپان اور ہندوستان میں اس کے مختلف نمائندے ملتے ہیں۔ (ش۔ ر)

## خاوں اور رنگوں کی جمالیات (تھیں)



”مدھوین آرٹ“ متھلا تصویر کاری کا خوبصورت نمونہ:

سیتاباغ میں پھولوں کی مالائیا رہی ہیں تاکہ سو گھر میں وہ اپنے پسندیدہ مرد کو پہنتی سکیں۔

شوخ سرخ رنگ کا استعمال

متھلا کے فنکاروں نے تانتر کے بنیادی رنگ سرخ کا استعمال خوب کیا ہے۔

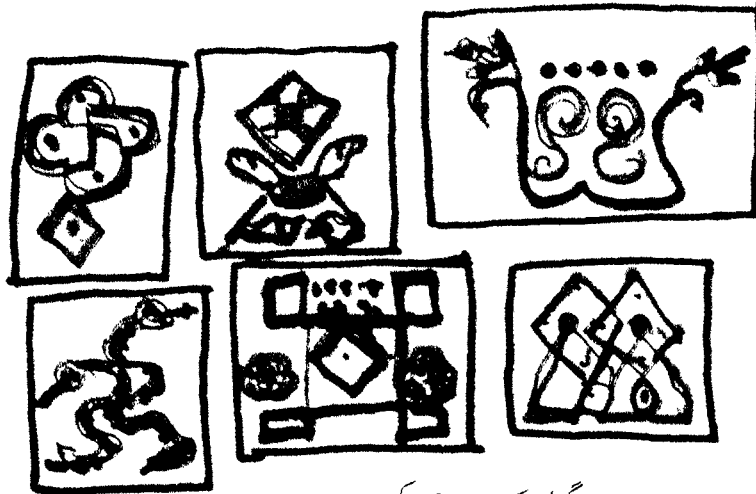
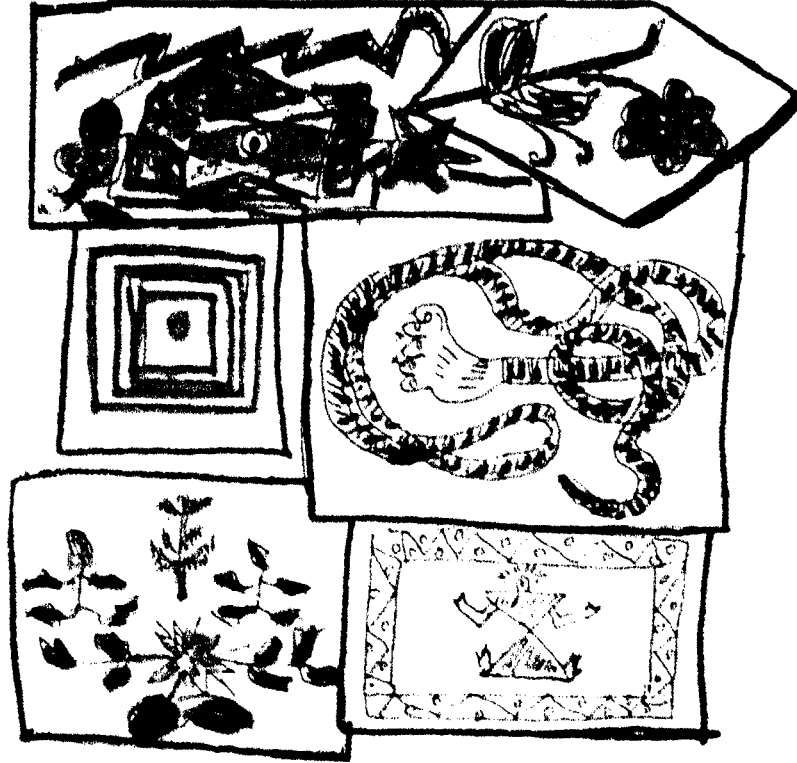
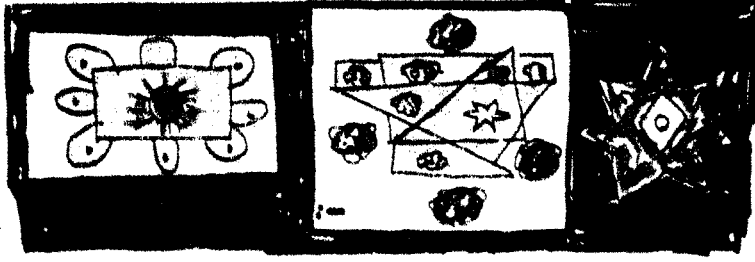
● رنگوں اور لکیروں سے لکھنے، نقشے تیار کرنے اور اپنے صحن یا آئین کو سجانے کی روایات بہت قدیم ہیں، گاؤں اور چھوٹے قصبوں اور چھوٹے بڑے شہروں میں عورتوں نے آج بھی ان روایات کو زندہ رکھا ہے۔

آہستہ آہستہ اس کی فلسفیانہ اور مذہبی سطحیں بھی قائم ہوتی گئی ہیں، عوامی ذہن نے مختلف عہد میں اس فن میں نئے تجربے کیے ہیں، رفتہ رفتہ تصویریں بنیں، دیوی دیوتاؤں کے نقوش بھی ابھرے، ان کی علامتوں کے پیکر بنے، آج جس فن کو ہم رنگولی کہتے ہیں بلاشبہ ایک قدیم فن ہے اور ہندوستان کے مختلف علاقوں میں اس کی علاقائی اور دیسی روایتیں موجود ہیں، قدیم عقائد اور توہمات سے اس کا رشتہ بہت گہرا ہے۔ یہ لکیروں اور رنگوں کا فن ہے کہ جس میں عوامی رجحانات کا مطالعہ کرتے ہوئے مختلف عہد کے عقائد اور رسوم اور مختلف علاقوں کے حسی اور نفسی تصورات کے ساتھ لکیروں اور رنگوں کے تعلق سے جمالیاتی تجربات کی پہچان ہوتی ہے۔

سنسکرت میں اس قدیم رنگین فن کو رنگولی (Rangavalli) کہا گیا ہے یعنی وہ نیل جو رنگوں سے تیار ہو۔ رنگوں کی لکیریں نیل کی مانند چڑھتی جائیں اور آہستہ آہستہ کسی دائرے یا حلقے میں پھیل کر ایک یا ایک سے زیادہ تاثر کو ابھاریں رنگولی ہمیشہ حسی اور نفسی تاثرات ابھارتی رہی ہے جب مذہبی اور فلسفیانہ سطحیں قائم ہوتی ہیں تو یہ تاثرات اور گہرے اور معنی خیز بن جاتے ہیں۔

ابتداء سے اس فن کا ”مظاہرہ“ زمین کے کیوس پر کیا گیا ہے، اس کے لیے صحن یا آئین یا دروازے کے پاس زمین تیار کی گئی ہے۔ آج تو مختلف تہواروں اور شادی بیاہ کے موقعوں پر عورتیں رنگولی سجاتی ہیں شب عروسی کے کمروں اور رسوئی گھروں کو بھی رنگولی سے آراستہ کیا جاتا ہے۔ اس فن کی ابتدائی صورت نسلی اور قبائلی عقائد اور رسوم کو پیش کرتے ہوئے قبائلی اور نسلی احساس جمال کو پیش کرتی رہی ہے۔ کوئی نہ کوئی موضوع ہوتا ہے جسے رنگوں اور لکیروں کی علامتوں میں پیش کیا جاتا۔

دسائن (Vatsayan) نے کام سوتر میں جہاں عورتوں کے تعلق سے چونسٹھ فنون کا ذکر کیا ہے ان میں الکھیام (Alkhyam) کی جانب بھی اشارہ کیا ہے یعنی وہ فن جو رنگوں اور لکیروں کا فن ہو۔ دسائن نے عورتوں کے چھٹے فن کو رنگولی کہا ہے اور یہ بتایا ہے کہ یہ بہت ہی مقدس فن ہے۔ رنگولی، لکیروں، خاکوں اور تصویروں کا یہ فن صرف دیوتاؤں کی خوشنودی کے لیے ہے۔ کام سوتر کے مصنف نے ایک اور فن کا ذکر کیا ہے جس کا تعلق رنگوں سے ہے یہ منی کرما (Manikarma) کا فن ہے یعنی عورتیں رنگین اور خوبصورت پتھروں کو جمع کریں اور ان سے نقشے اور تصویریں مرتب کریں پتھروں کی ترتیب سے نقشے اور تصویریں ابھر آئیں۔ یہ فن آج بھی بعض علاقوں میں زندہ ہے عورتیں پتھروں کو سجاتے ہوئے انہیں رنگ بھی عطا کرتی ہیں۔ یہ عقیدہ بہت قدیم ہے کہ ہر دن کسی نہ کسی سیارے کی گرفت میں ہے کوئی دن ایسا نہیں کہ جس پر کسی سیارے یا ستارے کی گرفت نہ ہو سیارہ یا ستارہ اپنی رحمتیں لیے ہوتا ہے۔ اگر ان کی رحمتوں کو حاصل کرنا ہے تو ذات اور شخصیت اور رحمتوں کے پیش نظر رنگوں اور لکیروں سے نقشے تیار کیے جائیں یہ نقشے انسان اور مخصوص سیارے میں ایک معنوی رشتہ پیدا کر دیتے ہیں اور وہ دن سیاروں اور انسان کے لیے اپنی



رنگولی کے چند عوامی پیکر

رہمتوں کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ اس طرح سیاروں کی علامتیں خلق ہونے لگیں جو انسان اور کائنات اور مظاہر فطرت کی وحدت کا احساس عطا کرنے لگیں ہندوستانی تجربوں اور جمالیات میں وحدت اور جمالیاتی وحدت کا تصور بہت قدیم ہے اس حسی تصور نے صدیوں کے سفر کے بعد مذہبی اور فلسفیانہ سطحوں کو واضح کیا۔ آفتاب ہندوستانی ذہن و شعور میں ہمیشہ جذب رہا ہے یہی وجہ ہے کہ اس کے سفر کی علامتیں زیادہ اہمیت اختیار کر گئیں۔ ابتداء میں رنگوں اور لکیروں کے اس فن میں خاص پودوں کو بھی شامل کیا جاتا تھا، مختلف قبیلوں نے بعض پودوں کو حد درجہ مقدس جانا تھا ایسے پودوں کی خاص دیکھ بھال کی جاتی تھی اور ان کی ہیئت 'توتم' (Totem) کی ہو گئی تھی۔ رفتہ رفتہ تلمی کے پودوں نے زیادہ اہمیت اختیار کر لی اور تمام دوسرے پودوں پر اسے فوقیت حاصل ہو گئی۔ آج بھی رنگوں میں تلمی کے پودوں کو نمایاں جگہ حاصل ہے۔

مہابھارت میں رنگوں اور لکیروں کے اس فن کا ذکر ملتا ہے کچھ اس طور پر کہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کی روایت پہلے سے قائم تھی۔ گویوں سے جب کرشن الگ ہو گئے تو جدائی کے اس غم کو دور کرنے کے لیے گویوں نے اسی فن کا سہارا لیا اور رنگ اور لکیروں کے اس فن میں گم ہو جانے کی کوشش کی اور جب کرشن کے لوٹنے کی خبر ملی تو ان کے استقبال کے لیے ایک رنگولی سجائی گئی چتر ستر (Chitrastuta) میں رنگوں اور لکیروں سے کیونسی تیار کرنے کے سلسلے میں جو ہدایتیں ہیں وہ بھی اسی فن کی جانب واضح اشارہ کرتی ہیں۔ وشنو دھر موتر پران "نے" "نیتز بھومی چتر"، اور نوگرہ (نویارے) کے سلسلے میں ہدایتیں دیتے ہوئے بتایا ہے کہ زمین رنگوں اور لکیروں کے فن کے لیے کتنی اہمیت رکھتی ہے اور اسے کس طرح کیونسی کی طرح استعمال کرنا پڑے، وشنو کو جس طرح کائنات کے اسٹیج پر پہلا اداکار سمجھا جاتا ہے اسی طرح انہیں پہلا مصور بھی کہا جاتا ہے۔ رنگولی کے فن میں تلمی یا کسی بھی مقدس پودے کے شامل ہوتے ہی وشنو کا میج جذب ہو گیا۔ انہیں تو بعض پودوں میں اس طرح محسوس کیا گیا ہے کہ یہ پودے ان کے پیکر بن گئے ہیں، جس طرح وشنو کو لکشمی عزیز ہیں اس طرح عابد کو تلمی یا کوئی مقدس پودا عزیز ہے۔ رنگولی کے فن میں وشنو کے ساتھ لکشمی بھی شامل ہو گئیں۔ چونکہ ابتدا سے عورتوں نے اس فن کو عزیز رکھا ہے اس لیے لکشمی نے زیادہ اہمیت اختیار کر لی۔ یہ دیوی مادی آسودگی عطا کرتی ہیں۔ دولت اور عزت اور گھر کی خوش حالی کا سرچشمہ ہیں لہذا ان کے لیے مختلف سماجی ماحول میں مختلف قسم کی رنگولی تیار کرنے کی روایتیں موجود ہیں ہندوستانی جمالیات میں مختلف سماجی زندگی اور طبقاتی ماحول کے پیش نظر اس فن کا مطالعہ نہیں ہوا ہے ورنہ قدیم جمالیاتی احساس و شعور کی نہ جانے کتنی جہتوں اور جانے کتنی روایتوں کی پہچان ہو جاتی۔ تصویر نگاری اور مصوری کے فن کے پس منظر میں عوامی حسی تجربوں اور رنگوں اور لکیروں کے نقشوں اور علامتوں کی روایات بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ یہ سب ہندوستان کے کلچر کی گہرائیوں میں پیوست ہیں ان کے مطالعہ سے قدیم عقائد اور توہمات کے ساتھ قدیم احساس جمال کی بھی پہچان ہوئی۔ جمالیات کے تعلق سے بعض رنگین نقشے بنیادی حیثیت رکھتے ہیں احساس حسن کی پہچان کے لیے بمعنی بنیادی خصوصیات بہت اہم بن جاتی ہیں۔ کچھ نقشے سادہ ہوتے ہیں اور اکثر بہت حد تک پیچیدہ! عورتیں صبح اٹھ کر اپنے دروازوں پر اپنے شوہر اور اپنے بچوں کی صحت اور خوشیوں کے لیے رنگولی سجاتی ہیں، دیوی دیوتا جب صبح سویرے گھر کے اندر قدم رکھیں تو وہ اپنے پیکروں کو پہچان لیں۔ ایسے نقشوں پر قدم رکھ کر اندر آئیں۔ گھر کی عورت کی آرزو جان لیں اور اسے پوری کریں۔ یہ لکیریں اور صورتیں جو رنگین ہوتی ہیں بھگوان بن گئیں۔ علامتوں کے وجود میں آتے ہی ان میں جذب ہو جائیں، محسوسات کی دنیا اس طرح پھیلی کہ خود یہ رنگین لکیریں اور علامتیں بھگوان بن گئیں، کوئی علامت لکشمی بنی تو کوئی وشنو! رنگولی کے چند عوامی پیکر یہ ہیں۔

ہندوستان میں عوامی احساس جمال نے صرف مندروں اور بدھ خانقاہوں کو حسن نہیں بخشا بلکہ اپنے گھروں کو بھی سنوار اور سجایا اور انہیں بھی اپنے احساس جمال کا تقدس عطا کیا۔ ہندوستان کے ساحلی علاقوں میں یہ روایات ابھی بھی زندہ اور متحرک ہیں۔ تمل ناڈو میں کولم (Kolam) ہویا گجرات میں رنگولی! بنگال اور آسام ال پنا (Alpana) ہویا بہار میں ”آری پنا“ (Aripna) سب ان ہی روایات سے وابستہ ہیں۔ کیرالا (کولم) مہاراشٹر (رنگولی) راجستھان (مندمانا Mandanat) اور آندھرا پردیش (موگولو Mugulu) میں یہ روایات آج بھی بہت متحرک ہیں، علاقائی تجربوں کا اختلافت بھی توجہ طلب ہے اس لیے کہ یہ سب اس بڑے ملک کے جمالیاتی تجربوں کی خصوصیتوں کو اپنے اپنے انداز سے پیش کرتے ہیں، ہر علاقائی جمالیاتی تجربے کے پس منظر میں تمدنی، تہذیبی قدروں کی بنیادی اور امتیازی خصوصیات موجود ہیں جو مختلف مذہبی اور ثقافتی روایات کی خبر دیتی ہیں، خاکہ نگاری اور رسومات کی رنگا رنگیوں کی آمیزش کے جلوے توجہ طلب ہیں۔ ساحلی علاقوں میں آج بھی جذباتی اظہار کی وسعتوں کے لیے روزانہ یہ عمل جاری ہے۔ خاکوں میں قدیم مذہبی اور تمدنی علامتیں موجود ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ دوسری صدی عیسوی میں چولا خاندان میں رنگولی یا کولم کو بہت اہمیت دی گئی تھی، راج درباروں سے مندروں تک اور مندروں سے عوام کے گھروں تک کولم سجائے جانے لگے انفرادی اور اجتماعی مذہبی ثقافتی تجربوں کو پیش کیا جانے لگا اس قدیم رنگین عوامی فن کے پس منظر میں ستروں اور مندلوں کی روایات ہیں کائنات اور داخلی توانائی کے رشتے نے اس فن کو بڑی تقویت بخشی ہے۔

رفتہ رفتہ یوگ کے اثرات بھی ہونے لگے اور کولم، رنگولی، رنگاوی اور ’موگولو‘ وغیرہ میں یوگ کے تعلق سے علامتیں بھی مختلف صورتوں میں ابھرنے لگیں۔ دیوی دیوتاؤں کے حسی پیکروں کی علامتیں بہت اہم بن گئیں، آگنن ہویا پوجا گھر، رسوئی ہویا تلمسی عبادت کرنے کی جگہ دیواریں ہوں یا درختوں کے نیچے کی دھرتی ہر جگہ عوامی احساسات اور جذبات کے نقشے اور لکیریں ابھرنے لگیں، اب تو رنگولی یا کولم سڑکوں اور فنٹ پاتھوں پر آگئی ہے۔ ابتدائی دور میں جب پہلی بار کائنات اور دھرتی اور انسان کے خوبصورت رشتے کی وحدت کا احساس پیدا ہوا ہوگا، اسی وقت معلوم نہیں کس قسم کے خوبصورت نقشے اور حسین تقلیدی صورتیں ابھری ہوں گی لیکن آج مختلف موسموں اور مختلف واقعات کے پیش نظر جو کولم یا رنگولی سجائی جاتی ہے ان کا مشاہدہ کرتے ہوئے یہ یقیناً محسوس ہوتا ہے کہ فطرت کی قوتوں کو بیدار کرنے اور اچھے موسموں کے آنے کے وقت رنگاوی سجائی جاتی ہوگی مثلاً آج بھی بہار کی آمد بہت اہمیت رکھتی ہے اور اس کا استقبال رنگولی سے ہوتا ہے۔ اچھی بارش اور اچھی فصل کی آرزو لے کر بھی رنگولی بنانے کا رواج موجود ہے، ہر واقعہ کے لیے اس کے مطابق بجز علامتیں ملتی ہیں، شادی بیاہ، بچوں کی پیدائش اور مہمانوں کے استقبال کے لیے رنگولی سجانے کا رواج بہت پرانا ہے۔ مختلف واقعات کے لیے رنگولی کی تکنیک بھی مختلف ہوتی ہے اور ساتھ ہی موتف (Motifs)، میں بھی تبدیلی ملتی ہے، رنگولی یا کولم کے اسالیب میں حد درجہ تجریدیت ہے۔ نقطے، لکیریں، مربعے، دائرے اور زاویے اور کنول پیاؤں کے نشان، علامتی سوسائٹیکا، چاند، ستارے، سورج سب پر اسرار سرگوشیاں کرتے ہوئے جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی آسودگی عطا کرتے ہیں، پتوں، درختوں، پھولوں، پودوں پر ندوں اور جانوروں کی بھی جانے کتنی علامتیں ہیں اس خوبصورت رنگین فن میں رنگوں کے عوامی احساس کے ساتھ دڈبڑی دیوایاں اپنی علامتوں کے ساتھ شامل ہوئیں۔ دولت کی دیوی لکشمی کے پاؤں کے نشانات جلوے بنے، دو منسلک زاویوں اور کنول کے چوبیس پتوں سے لکشمی کے بجز دیکروں کو ابھارا گیا۔ رسوئی جو علم کی دیوی ہیں وہ بھی دو منسلک زاویوں لیکن کنول کے سولہ پتوں کے ساتھ اپنی بجز صورت میں آتی ہیں، کبھی کنول کے پتے نہیں ہوتے بس ایک نقطہ ڈال دیا جاتا ہے جو اپنی فطرت میں ایک روشن اور شعاعیں عطا کرنے والا ہمہ گیر دائرہ ہے۔ عظیم دائرے کے ارتقاء اور اس کی وسعتوں کو ایک نقطے سے سمجھایا جاتا ہے درگا کے بجز دیکر اور حسی تصور کو عموماً سوسائٹیکا کی علامت میں پیش کیا جاتا ہے۔ سوسائٹیکا خوبصورت اور رنگین لکیروں اور دائروں میں اٹھارہ نقطوں میں ہوتا ہے۔ نو نقطے عمودی (Vertical) ہوتے ہیں اور دوسرے نو افقی (Horizontal) (درگا کے نونام بہت جانے پہچانے ہیں) درگا کے لیے جو رنگاوی سجائی جاتی ہے اسے عام طور پر نودن رکھا جاتا ہے۔



تہجور مصوری کا شاہکار  
 نٹ راج کا کائناتی رقص  
 شیو کے اس رقص کے تماشاخی ہیں پاروتی، وشنو، نندی اور کچھ عابد

رنگولی میں شیو کا حسی پیکر بھی شامل ہو اور مختلف اقلیدی صورتیں مختلف رنگوں میں جلوہ گر ہونے لگیں، شیو کی علامت کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، نت راج کے رقص کے کئی چکر دائروں میں نظر آتے ہیں، دائروں کے اندر مربع بھی ہوتے ہیں جو غالباً رقص کی معنویت کی پیچیدگی کو سمجھاتے ہیں، عموماً کئی لکیروں کے نشیب و فراز آتے ہیں جو زندگی کے وسیع سمندر کی تیز تر لہروں کو سمجھاتے ہیں۔ سورب (سورج دیوتا) کو دائروں کے چکر سے سمجھایا گیا ہے، علاقائی دیویوں اور دیوتاؤں کے حسی پیکر بھی اہمیت رکھتے ہیں مثلاً بنگال میں منوسا (Manasa) دیوی کی عبادت ہوتی ہے جو سانپوں اور تاگوں کی دیوی ہیں۔ ناگ خنچی کے تہوار کو مناتے ہوئے مختلف قسم کی رنگولی سجائی جاتی ہے اور ناگ کے پیکروں سے منوسا دیوی کی مجرد تصویر ابھاری جاتی ہے، مدھیہ پردیش میں مربھوں کے ذریعہ مقامی دیوی اور مقامی دیوتاؤں کی مجرد تصویریں بنتی ہیں، پالانی (Palani) کے ڈھول کے نقش کو مربھوں سے ابھارا جاتا ہے۔

راجستھانی مندانا (Mandana) میں نیلے رنگ کی شدت ملتی ہے سبز اور سیاہ رنگوں کے درمیان نیلے رنگ کی تیزی جاذب نظر بن جاتی ہے، تمل ناڈو کے کولم میں سرخ رنگ زیادہ اہم ہے۔ کیرالہ میں پھولوں کو سجا کر مختلف رنگوں کے تئیں بیدار کیا جاتا ہے، مدھیہ پردیش میں پھولوں کے رنگوں کو اہمیت دی جاتی ہے اور سبزیوں کے مختلف رنگوں کو بھی شامل کیا جاتا ہے۔

مختلف علاقوں کی تصویر کاری کے پس منظر میں منڈل-بتر اور رنگولی کی قدیم روایات نظر انداز نہیں کی جاسکتیں، قبائلی تصویر نگاری سے جدید عہد تک اس کی روایت کا ابھی بہتر مطالعہ نہیں ہوا ہے ورنہ قبائلی احساس جمال کو اب تک ہندوستانی جمالیات میں ایک نمایاں حیثیت حاصل ہو چکی ہوتی۔ قبائلی جمالیات نے بھی تئیروں، نقٹوں اور رنگوں کے ساتھ اساطیری نقوش کی ایک بڑی انجمن سجائی ہے۔ قدیم قبائلی تصویر کاری میں مختلف عقاید اور رسومات نے اپنے رنگ بھرے ہیں، لوک کہانیاں اپنے پیکروں اور رنگوں کے ساتھ نمایاں ہوئی ہیں۔ تجریدی اور نیم تجریدی رنگین نقوش جلوے بنے ہیں، آج بھی مٹی کے گھروں کی دیواروں پر رنگین تصویریں بنائی جاتی ہیں جو قدیم اور قدیم ترین قبائلی جمالیاتی روایات کی خبر دیتی ہیں، جہم پیڑیوں کی مٹی کی دیواریں رنگولی کی خصوصیات کے ساتھ سجائی جاتی ہیں۔ قبائلی زندگی میں مقامی دیویوں اور دیوتاؤں، درختوں، پودوں، مکانوں، کھیتوں، برندوں، جانوروں کے دلچسپ رنگین پیکر ملتے ہیں۔

رنگوں کو تیار کرنے کے اپنے پرانے طریقے ہیں جن میں گوبر کا بھی استعمال ہوتا ہے قبائلیوں نے اپنے رقص کے مختلف انداز کو ہمیشہ عزیز رکھا ہے اسی طرح اپنی چھوٹی چھوٹی پرانی کہانیوں کو زندہ رکھا ہے۔ دیواری تصویروں میں رقص اور کہانیاں بہت اہمیت رکھتی ہیں۔ دیوی دیوتاؤں کے جلال و جمال اور عقل مند جانوروں اور پرندوں کے جانے کتنے قصے رنگین تصویروں میں نمایاں ہوئے ہیں، بعض قصوں کہانیوں کی علامتیں وجود میں آگئی ہیں اور یہ علامتیں ذہن کو پرانی کہانیوں تک لے جاتی ہیں، تمدنی اور تہذیبی زندگی کے ارتقا کے ساتھ دوسرے علاقوں کے قصے بھی شامل ہوتے گئے ہیں، رامائن، مہابھارت اور پنج تنتر کے کردار بھی آئے ہیں۔ عورت تخلیقی توانائی کا مرکز پیکر بن گئی ہے روازنہ زندگی کے واقعات اور حادثات بھی شامل ہوتے رہے ہیں، بعض علاقوں میں مٹی کی دیواروں پر مقامی عظیم ماں بہت اہمیت اختیار کر گئی ہے۔ عظیم ماں کا رنگین پیکر نقش ہو جاتا ہے تب ہی شادی ہوتی ہے۔ اچھی فصل کے لیے بھی ان کی تصویریں بنا کر عبادت کی جاتی ہے۔ کھیتوں میں بیج ڈالنے سے قبل ان سے دعائیں مانگی جاتی ہیں، گجرات میں رتھوا قبیہ (The Rathvas) کے فنکار اس طرح اپنی تصویر نگاری کی قدیم روایات کو عزیز رکھتے ہیں کہ جس طرح مدھیہ پردیش کے بھیل (Bhilas) قبیلے کے فنکار! چھوٹا گوبر (بھار کھنڈ) کے قبائلی فنکاروں کی بھی تصویر نگاری کی اپنی روایات ہیں رتھوا قبیہ کے فنکاروں نے جو تصویریں بنائی ہیں اور ان میں جو رنگ بھرے ہیں وہ تحرک (movement) کو پیش کرتے ہیں ان کے دو دیوتا 'بابو اند' (Baboin) اور بابو پتھر (Babopithro) صدر درجہ متحرک حسی پیکر ہیں جو تصویروں میں قدیم قصوں کی اساطیری خصوصیتوں کو لیے ہوئے

ہیں، گھروں کو تصویروں سے سجانے اور انہیں مناسب رنگ دینے کی روایات بہت قدیم ہیں، گھروں کی دیواروں پر قدیم کہانیاں اپنے رنگوں کے ساتھ نقش ہوتی رہی ہیں، دیواروں کی رنگین تصویروں میں محض آرائش و زیبائش کے لیے نہیں ہیں بلکہ نسلی اور اجتماعی تجربوں کو بھی لیے ہوئے ہیں۔ لہراتی ہوئی لکیریں ہوں یا رنگین اقلیدسی نقشے سب اپنی معنویت کو لیے ہوئے ہیں اور نسلی اور اجتماعی تجربوں کی خبر دیتے ہیں۔

ہندوستانی مصوری پر قبائل اور علاقائی تصویر کاری کی انگنت جہتیں اثر انداز ہوئی ہیں غالباً اس لیے بھی علاقائی اور قبائلی مصوری اجتماعی شعور اور اپنے کلچر کی پیداوار ہے۔ قبائلی مصوری میں ہندوستان اپنے مختلف رنگوں کے ساتھ ملتا ہے، صورت جامد نہیں ہوتی متحرک ہوتی ہے، پیکر اپنے عمل کو نمایاں کرتے ہیں، ابتدائی فکر کی زرخیزی توجہ طلب بن جاتی ہے، زمین، عورت، مرد، بچہ، جانور، کھیت کھلیاں، کسان اور بادل پانی، زندگی کی تخلیق، بل تیل اور زندگی اور موت وغیرہ ہر جگہ بنیادی موضوعات رہے ہیں۔ زندگی کے جانے کتنے مظاہر مختلف لکیروں، نقشوں، پیکروں اور رنگوں میں نمایاں ہوئے ہیں، چھوٹا ناگپور کے قبائلی حلقوں میں قدیم کہانیاں اور لوک کہانیاں بہت اہمیت رکھتی ہیں یہ کہانیاں قص میں بھی پیش ہوتی ہیں اور تصویروں میں بھی، دیواروں پر مختلف لکیروں اور رنگوں سے تصویریں بنانے کا رواج یہاں بھی بہت قدیم ہے۔ بنگال، بہار، اور اڑیسہ کے سنخال، بھونگ منڈا اور اڑاؤں قبیلوں کو لکیروں اور رنگوں کی ایک بڑی میراث حاصل ہوئی ہے۔ دیواروں پر تجریدی اور نیم تجریدی اور واضح اور صاف تصویریں بنانے کا رواج آج بھی موجود ہے، رنگوں کے انتخابات میں اجتماعی لا شعور کی کار فرمائی توجہ طلب ہے۔ اقلیدسی نقوش بھی انہوں نے ماضی سے حاصل کیے ہیں جن میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ مچھلیاں اور پھول اور پتے اقلیدسی نقوش کی بنیاد ہیں۔ ان کی تصویر نگاری مادی زندگی میں پیوست ہے۔ تخیلی جانور اور پرندے نہیں ملتے، وہی جانور اور پرندے نقش ہوتے ہیں جو حقیقی ہیں جنہیں وہ دیکھتے ہیں اور محسوس کرتے ہیں، مختلف قسم کے سماجی موضوعات توجہ طلب بن جاتے ہیں، رقص کی اداؤں اور رقص کے حرک کی ان گنت تصویریں ملتی ہیں جو اپنے رنگوں کی زرخیزی سے زندگی کی مسرتوں اور لذتوں کی جانب اشارہ کرتی ہیں، تیر کمان، سور، ہرن، شیر اور دلفاد لہن وغیرہ بھی بہت بنیادی موضوعات بنے رہے ہیں۔ دیواری تصویروں کے ساتھ صحن میں بھی رنگین تصویریں پھولوں اور پتوں کی صورتوں میں ابھاری جاتی ہیں لیکن پھول اور پتے بہت حد تک تجریدی ہوتے ہیں۔ دائروں، مربعوں، زاویوں اور لہراتی ہوئی لکیروں میں موضوع پوشیدہ رہتا ہے۔ دائروں کی تعداد اکثر اتنی زیادہ ہوتی ہے کہ پہلا تاثر یہ ہوتا ہے کہ ہم کسی پھول کا مشاہدہ کر رہے ہیں۔

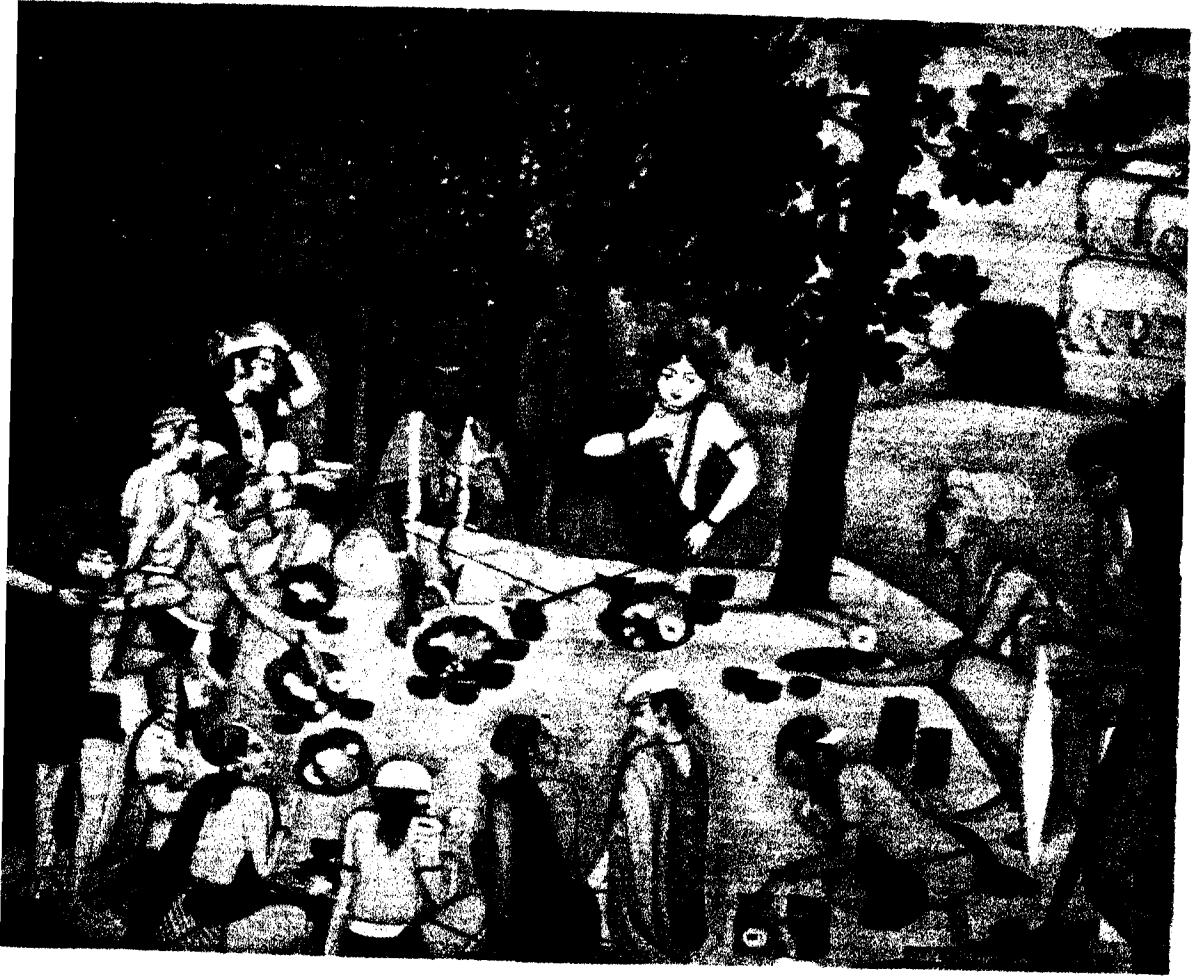
چھوٹے قبیلوں اور ان کی برادری اور خاندان کے مختلف حلقوں کی اپنی اپنی علامتیں ہوتی ہیں اور یہ علامتیں عموماً جنگلوں کی زندگی سے رشتہ رکھتی ہیں۔ درخت، پودے، پرندے، جانور، سانپ، کھوے اور بھینس وغیرہ کی علامتیں، قبائلی علامتوں (Clansymbols) کی صورتوں میں ملتی ہیں، اگر کوئی قبیلہ یا کسی قبیلے کی کوئی برادری کسی خاص وقت یا کسی مخصوص جانور کو عزیز رکھتی ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ اس کا تعلق ان کی روایات اور ان کی لوک کہانیوں سے بہت ہی گہرا ہے۔ بعض درخت اور جانور اتنے عزیز ہیں کہ تبو (Taboos) بن گئے ہیں، انھیں کاٹنا یا مارنا گناہ تصور کیا جاتا ہے۔ تہواروں پر ان کی رنگین تصویریں ابھاری جاتی ہیں وقت کے ساتھ ان کی علامتی اہمیت کم ہوتی گئی اور ان کی حیثیت موتف (Motifs) کی رہ گئی ہے۔ قبائلی فنکار آرائش و زیبائش کے لیے ان کے رنگین پیکر ابھارتے ہیں، رامائن، مہابھارت اور پنج تنز کے کردار بھی ان میں شامل ہو گئے ہیں۔

ہندوستان میں دیواری تصویروں کی جو داستان غاروں سے شروع ہوئی وہ مختلف قبیلوں کے گھروں کی دیواروں تک آئی ہے اور اس کے بعد محلوں اور قلعوں کی دیواروں پر رنگین تصویریں ابھری ہیں۔

ملک کے بعض علاقوں میں سرخ رنگ، کے گرد عورتوں کے رقص کی روایت رہی ہے۔ کہا جاتا ہے جب مندروں پر اونچی ذات کے لوگوں کا قبضہ ہو گیا تو کھیتوں اور کھلیانوں کے قریب ہزاروں چوزوں کی قربانی کے بعد ان کے لہو کے گرد عورتوں نے رقص کرنا شروع کر دیا، یہ رقص ہی

عبادت بن گیا۔ وقت کی تبدیلی نے قربانی کا سلسلہ ختم کر دیا تو سرخ پتروں کے گرد رقص شروع ہو گیا۔ آج بھی جنوبی ہند کے بعض علاقوں میں سرخ پتروں کے گرد رقص موجود ہے۔ بعض تہواروں میں دیوی کی خوشنودی کے لیے ایسے رقص کے مناظر ملتے ہیں۔ کیرالہ کے ایک مشہور تہوار کو دن گھر (Kudungallur) میں عموماً ایسے رقص پیش کیے جاتے ہیں۔ پتوں (palm leaves) پر تصویریں بنانے کی روایت بھی بہت پرانی ہے۔ تصویروں کو ابھارنے کا عمل اتنا مشکل نہ تھا کہ جتنا انہیں مختلف رنگوں سے مزین کرنے کا عمل مشکل تھا۔ اڑیسہ میں اس روایت کی خبر پندرہویں صدی سے ملتی ہے۔ ملک کے دوسرے علاقوں میں بھی اس کی روایت موجود ہے۔ فنکاروں نے سیاہ حاشیوں کے درمیان متحرک اور غیر متحرک تصویروں میں ایک ساتھ کئی رنگوں کو شامل کیا ہے۔ سیاہ، سبز، سرخ، زرد، اور سفید بنیادی رنگ رہے ہیں، پتوں پر جو زاپکے (Horoscopes) بنائے گئے ہیں ان میں بھی بعض جگہ سرخ رنگوں کا استعمال ملتا ہے۔ منقش تختیوں پر بنی ہوئی تصویروں (Panal Paintings) اور دیواری تصویروں (Pata- Citra) میں رنگوں کا احساس توجہ طلب ہے۔ مختلف علاقوں کی تصویروں، خاکوں اور رنگوں کے اسالیب مختلف ہیں لیکن مقامی اسلوب اپنی بنیادی خصوصیات کے ساتھ ہر جگہ موجود ہے۔ مثلاً اڑیسہ میں تصویروں اور رنگوں کا ایک ہی اسلوب ”کینوس“ میں ابھر رہا ہے۔ ”منقش تختیوں اور دیواری تصویروں، زاپکوں، لپٹے ہوئے کاغذوں یا طوماروں (Scrolls) میں جو اسلوب ہے وہی نقلی چہروں یا مصنوعی چہروں یا ماسک (Masks) زیورات کے صندوقوں اور دیوی دیوتاؤں کے پیکروں میں ملتا ہے، مٹھوں اور مندروں کی دیواریں بھی بنیادی اسلوب کو نمایاں کرتی ہیں، لوک کہانیوں کے واقعات اور کردار مختلف رنگوں کے ساتھ نقش ہوتے رہے ہیں۔ مصوری اور رنگوں کے فن کا رشتہ انتہائی قدیم روایات، مذہبی تصورات اور اساطیری واقعات سے قائم ہے، اڑیسہ اسٹیٹ میوزیم میں گیتا گووند (Gita Govind) ’آمارو‘ (Amaru) مادھو (Madhova) ستاک (Sataka) وغیرہ کے جو منقش رنگین نسخے دیکھے ان سے تصویروں اور رنگوں کے تعلق سے اپنی قدیم متحرک روایات کی خبر ملی۔ آمارو کے سیکڑوں اشعار پتوں پر تصویروں میں نقش کیے گئے ہیں۔ مصور کی تخلیقی صلاحیتوں کا جس طرح اظہار ہوا ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ فنکار کے تخیل کی شادابی کے رنگین مناظر جذبات اور عمل میں نمایاں ہوئے ہیں، انتظار، ہم آغوشی، شادی سے قبل معاشقہ الوداع کہنے کا لمحہ ”یہ غیر معمولی مناظر ہیں جو متحرک پیکروں اور غیر متحرک صورتوں کے رنگوں کو احساس اور جذبے کی علامتیں بنادیتے ہیں۔ بے دیو (بارہویں صدی) کی تخلیق، گیتا گووند، یا گیتا گووند، کے منقش نسخوں کے رنگ بھی توجہ طلب ہیں، تصویروں اور رنگوں کو دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ پتوں پر نقش کئی اور رنگ آمیزی کی روایات کتنی قدیم ہوں گی کہ ایسے رنگین پیکر ابھرے ہیں۔ فنکاروں کی تخلیقی صلاحیتوں اور ان کی تخیل نگاری نے اس فن میں جدتیں بھی پیدا کی ہیں اور روایات کی نئی تشکیل بھی کی ہے۔ گیتا گووند کرشن کا نغمہ ہے جس نے اپنی سحر انگیز کیفیتوں سے ہندوستانی فنون کو شدت سے متاثر کیا ہے، اس کا موضوع مختلف علاقوں کے فنکاروں کو بھی عزیز رہا ہے، اڑیسہ اسٹیٹ میوزیم میں نے جو نسخہ دیکھا وہ اپنی جمالیاتی خصوصیات کے پیش نظر بہت اہم ہے۔ ایک بڑی بنیادی خصوصیت پیکروں اور رنگوں کا تحریک ہے۔ لکیروں، خاکوں اور رنگوں کی وحدت سے تحریک کی توانائی پیدا ہوئی ہے۔ جنگوں کے مناظر ہوں یا رادھا اور کرشن کے ملاپ کے مناظر، جانوروں، درختوں، پھولوں اور تالاب کے پیکر ہوں یا جتنا کے کنارے گائے اور درختوں پر چڑھتے ہوئے بندروں کی تصویریں، تحریک اور تحریک کی توانائی کا جمالیاتی احساس ملنے لگتا ہے۔ تالاب میں کھلتے ہوئے کنول کا جمالیاتی احساس جس طرح پیدا کیا گیا ہے اس کی مثال آسانی سے نہیں ملے گی، اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ فنکاروں اور فطرت کے پیکروں اور رنگوں کا رشتہ کتنا گہرا اور تہہ دار تھا، اس دستاویز میں فطرت کے تعلق سے نئی تخلیق کا عمل ہر جگہ توجہ طلب بنتا ہے۔ دو جمالیاتی جہتوں میں عموماً بات کہہ دی گئی ہے۔ چھوٹے سے کینوس (Palm Leaves) میں کہانیوں کا منظر یا بیان ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں ایک امتیازی نشان بن جاتا ہے۔ اگر پتوں پر لکھی ہوئی نظم نہ پڑھی جائے تو یہ رنگین تصویریں نظم بن جاتی ہیں اور جمالیاتی آسودگی

سے سی ہیں۔ پتوں پر منقش تصویریں جہاں منجھ (Myth) روایت اور رسم و رواج کے تئیں بیدار کرتی ہیں وہاں اسلوب تکنیک، موثق اور رنگوں کے فنکارانہ انتخاب اور استعمال سے بھی آشنا کرتی ہیں دکن میں بیانیہ مصوری (Narrative Paintings) کی روایت بہت قدیم ہے۔ نزد (Narmada) اور کرشنا (Krishna) ندیوں کے کنارے قدیم آبادی نے مصوری کی جو روایت قائم کی اس کا سفر صدیوں تک جاری رہا ہے، قصوں کہانیوں کو مصوری میں بیان کیا جاتا رہا ہے۔ ابھی حال میں تلنگانہ بیانیہ مصوری کے جو نمونے دریافت ہوئے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ دکن میں یہ روایات کتنی قدیم رہی ہیں، رنگوں کا غیر معمولی احساس توجہ طلب بن گیا ہے۔ مقامی صورتیں تیز تر رنگوں کے ساتھ نمایاں ہیں قلم کاری اور طومار اور دیوار کا تعلق بہت پرانا ہے۔ دکن میں طومار (Scroll) کو منقش کرنے کا ہمالیائی ذوق رہا ہے۔ سولہویں صدی کی دیواری تصویروں کے پیچھے ان روایات کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ روایتی تصویریں اظہار کا سلسلہ صدیوں قائم رہا، قدیم بدھ اور جین آرٹ میں اسے بڑی اہمیت حاصل ہوئی، برہمنوں نے بھی اس فن کی ترقی میں حصہ لیا ہے۔ پت چتر (Pata Chitras) اور یام پت (Yamapat) وغیرہ اسی فن کے نام رہے ہیں۔



کا نگڑا مصوری مختلف رنگوں کے حسن کی وحدت کرشن موضوع ہیں (چنڈی گڑھ میوزیم)

نذہبی اور جمہوری اور سیکولر موضوعات کو منتخب کیا گیا اور انہیں مختلف قصوں کہانیوں میں مختلف پیکروں اور رنگوں سے اجاگر کیا گیا۔ بہار، راجستھان، سمجرات اور بنگال میں یام پت اور پت چتر کی روایات ملتی ہیں اساطیری قصوں کی تصویروں کو رنگوں میں پیش کرنے کی ایک داستان مختلف ادوار میں موجود رہی ہے۔ میانہ رنگین تصویریں کپڑوں پر بھی بنائی جانے لگیں بدھ تانتر اور جین تانتر کے موضوعات خاص طور پر نقش ہونے لگے، زندگی، پکر حیات و موت، جنت اور جہنم، محنت اور مشقت، جدوجہد اور قربانی اور دوسرے کئی موضوعات طومار اور کپڑوں پر ملتے ہیں۔ پرانوں کی کہانیاں بھی مختلف پیکروں اور رنگوں میں اجاگر ہونے لگیں۔ طوماروں اور کپڑوں پر جو رنگین تصویریں بنی ہیں وہ افقی (Horizontal) بھی ہیں اور عمودی (Vertical) بھی لیکن عمودی تصویریں زیادہ بنی ہیں۔ عمودی طوماروں میں کہانی اوپر سے نیچے کی جانب آتی ہے اور اپنے مختلف تیز اور شوخ رنگوں سے متاثر کرتی ہے۔ افقی طوماروں میں تصویریں عموماً دو حصوں میں تقسیم ہیں، جہاں قصہ یا واقعہ دکھاتا ہے وہاں عموماً کوئی درخت بنادیا جاتا ہے۔ مختلف علاقوں کے فنکاروں نے اپنی روایات کو منتخب کرتے ہوئے اس بات کا خیال رکھا ہے کہ عوامی دلچسپی قائم رہے، واقعات کا انتخاب کرتے ہوئے اپنے قبیلے کے عقاید، رسومات اور اپنی ذات (Casts) کی خصوصیت کو پیش نظر رکھا ہے، اپنے دیوتاؤں کے نقش ان کے مخصوص رنگوں کے ساتھ اُبھارے ہیں، طوماروں اور کپڑوں پر سرخ رنگ مرکزی رنگ رہا ہے۔ عموماً پس منظر بھی سرخ رنگ میں ابھرا ہے ایسی تمام تصویروں کے پیکروں کے آہنگ میں رنگوں نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ رامائن اور مہابھارت کے واقعات کے شامل ہوتے ہی رنگوں کے تحرک کی اہمیت بڑھ گئی ہے۔

جس کی کوئی صورت (Form) نہیں ہے عابد اسے اپنے خیال اور تصور سے صورت دے سکتا ہے، یہ صورت آہستہ آہستہ الوہی خصوصیتوں کے ساتھ ذہن پر نقش ہو جاتی ہے اور عابد اپنے تصور کے مطابق ان کی تصویر بنادیتا ہے۔ اس قدیم عقیدے نے دھیان (Dhyan) کو بڑی اہمیت دی اور یہ بتایا کہ ہر شخص کا اپنا تصور اور خیال ہو سکتا ہے لہذا صورت، اسی خیال کے مطابق جنم لیتی ہے۔ صورتوں کے اختلافات کی وجہ یہی ہے کہ مختلف دھیانی مختلف انداز سے کسی دیوی یا دیوتا کی صورت کے متعلق سوچتے ہیں ایک شخص اپنے دھیان کے مطابق فارم یا صورت کی تخلیق کرتا ہے ایک ہی دیوی یا ایک ہی دیوتا کی مختلف صورتیں اسی وجہ سے وجود میں آئیں۔ الوہی خصوصیات کے تعلق سے بھی احساسات مختلف رہے، دھیانی، صرف فارم یا صورت ہی خلق نہیں کرتا بلکہ رنگوں کا انتخاب بھی کرتا ہے۔ دیوی دیوتاؤں کے اپنے بنیادی رنگ پیکروں کا احساس دیتے ہیں۔ پہاڑی مصوری میں دیوی کے جانے کتنے رنگ ملتے ہیں اور یہ دھیان منتر کا کرشمہ ہے جو ذہن کو کسی خاص رنگ کی جانب لے جاتا ہے اور کبھی عبادت کے بول اور اشلوک سے رنگ پیدا کرتا ہے، کبھی آواز سے رنگ خلق کرتا ہے اور کبھی عبادت کے لہجوں کے نغمے کے آہنگ سے رنگ کا شعور عطا کرتا ہے، رفتہ رفتہ مختلف دیویوں دیوتاؤں کی تخلیق کے لیے مختلف دھیان منتر وجود میں آ گئے۔ پہاڑی مصوری میں دیوی، یا عظیم ماں کے سات رنگ بہت نمایاں ہیں دیوی کے عمل میں تصور کے مطابق خاکہ ابھرتا ہے اور ان کی شخصیت کے مطابق رنگ جنم لیتا ہے عظیم ماں کا رنگ اس دیوی کے رنگ سے مختلف ہے جو صرف کسی کے گھر کا تحفظ کر کے اس گھر کو خوشیاں عطا کرتی ہیں۔ صبح سے شب تک کے رنگ دیوی کے مختلف پیکروں میں شامل ہیں۔ صبح کا رنگ اپنا جلوہ دکھاتا ہے دیوی اس رنگ میں بھی آتی ہے جب روشنی پھیلتی ہے اور صبح اور دوپہر کے درمیان کا رنگ ابھرتا ہے تو دیوی کا رنگ ہی دوسرا ہو جاتا ہے، اسی طرح دیوی دوپہر، سہ پہر، شام اور رات کے رنگوں کے ساتھ نظر آتی ہیں۔ مختلف اوقات کی دیویوں کے رنگوں میں تخیل اور تخلیقی تخیل کرشمے غیر معمولی نوعیت کے ہیں 'عشتی'، 'تخلیقی'، 'توانائی کا رنگ' بکھیر دیتی ہے کہ جن سے پرش (Pursh) اور پراکرتی (Prakriti) میں زبردست تحرک پیدا ہو جاتا ہے۔ اس طرح مہاکشمی، مہیشوری اور مہاسر سوتی کے اپنے اپنے رنگ ہیں اور ہر رنگ ایک نغمہ، ایک کہانی ہے سحر انگیز فسانہ ہے! ہر دیوی کا اپنا جمال ہے، اپنا جلوہ ہے، لکشمی نوجوان ہیں رخسار حد درجہ پرکشش، لب سرخ ہیں اور ابرو و کمان کی مانند ہیں، زیورات پہنے ہوئی ہیں، گول منول خوبصورت چہرہ اپنے دلکش بالوں کے ساتھ نظر آتا ہے۔ سہرے رنگ کے پیکر میں جو کنول کے

خوبصورت تخت پر جلوہ گر ہیں جب دودھ کے سمندر سے باہر آئیں تو سارے دیوتا ان کے جمال کو دیکھ کر حیرت زدہ رہ گئے اور نگے بے اختیار رقص کرنے لگے اور نہا کر آئیں تو دھنوں کے وجود میں جذب ہو گئیں اور اپنے وجود کا رنگ لیے دھنوں کے وجود کے رنگوں میں شامل ہو گئیں!

دھنوں ہر عہد میں، عہد کا رنگ لیے آتے ہیں تو لکشمی بھی اپنے جمال کے ساتھ ان کے قریب ہوتی ہیں وہاں بھی ہیں عابدہ بھی، محبوب بھی ہیں اور عاشق بھی! اس طرح وہ کئی رنگوں کو لیے ہوتی ہیں۔ وہ قربانی، شہرت، عظمت، خوشحالی سب کی علامت ہیں پودوں کے اندر بھی رہتی ہیں اور دھرتی کے نیچے بھی، کھیتوں اور جنگلوں میں بھی ہیں اور نیک کردار لوگوں کی فطرت میں بھی، چاند اور گیہوں کے دانوں میں چھپ کر سرسبز لٹاتی رہتی ہیں، زرخیزی کی علامت ہیں کنول کے خوبصورت تخت پر بیٹھی رہتی ہیں ان میں تمام دیویوں کے جلوؤں کے رنگ شامل ہیں، عوامی ذہن نے انہیں غالباً سب سے پہلے کھیتوں میں محسوس کیا تھا، آج بھی یہ عقیدہ ہے کہ وہ اناج کی دیوی ہیں کھیتوں اور کھلیانوں میں ان کا رنگ گندی ہے اور ان کا نام دھنیا مالی (Dhanyamali) ہے ہندوستان کے گاؤں اور دیہاتوں میں ان کی عبادت ”دھنیا مالی“ کی صورت میں ہوتی ہے جو اناج کے وجود اور تخلیق کی ذمہ دار ہیں۔ کھیتوں کے قریب ان کے اپنے مندر ہیں، اناج کی کٹائی کے وقت ان کی عبادت ضروری ہے، دروپدی ماں عموماً محبوب شوہر ارہن کے ساتھ نظر آتی ہیں اور ان کا بنیادی رنگ سرخ ہے۔

پاروتی پہاڑ کی بیٹی ہیں لہذا ان کا رشتہ زمین سے ہے وہ دھرتی کی علامت ہیں، دھرتی کا رنگ ان کا بنیادی رنگ ہے، عقیدہ یہ ہے کہ سب سے پہلے انہوں نے ہی ریت سے انسان بنا کر عبادت کی تھی اور آسمانوں اور زمین کا رشتہ قائم کر کے کائنات کی وحدت کا احساس دیا تھا اور پودوں اور پھولوں اور پرندوں اور جانوروں کی زندگی کی ذمہ دار ہیں۔ زندگی کی زرخیزی کا انحصار ان ہی پر ہے وہی ہر شے میں رنگ بھرتی ہیں، میٹھو کی صورت اختیار کر لیتی ہیں تو ان کا رنگ سرخ رہتا ہے۔

اماوارو (Ambaru) دیوی کائنات کے تمام رنگوں کا سرچشمہ ہیں یہ وہی ہیں جنہوں نے تین اندے دیئے تھے، ایک خراب ہو گیا، دوسرے میں ہوا بھرنی اور تیسرے سے تین دیوتاؤں برہما، دھنوں اور شیو نے جنم لیا۔ برہما کی پرورش ہلدی اور اس کے رس سے کی، دھنوں کی پرورش مکھن سے اور شیو کو اپنا دودھ پالیا تین خوبصورت شہر بسائے جن کے گرد دیواریں سونے اور کانسی کے رنگ (Redish Brown) کی تھیں۔ شہر کے سیڑوں دروازے تھے ان میں کہلار، جام اور دھولہ رہتے تھے۔

پولر اما (Polar Amma) کھیتوں کی دیوی ہیں جو آج بھی آندھرا پردیش میں مقبول ہیں، اناج کو پناہ بخشتی ہیں لہذا ان کا بنیادی رنگ سرخ ہے! سورج کا خسی تصور غیر معمولی رہا ہے وہ جو دن کا پہلا خوبصورت درخت ہے الوہیت کا سرچشمہ ہے۔ ماضی، حال اور مستقبل میں توازن قائم کیے ہوئے ہے جو فزکس کے ذریعہ ان کی تخیل کو متحرک کرتا ہے جس کی کرنوں اور شعاعوں سے زندگی قائم ہے، جو جسم اور روح کی علامت ہے، سات گھوڑوں پر سوار ہے جو آسمان اور زمین کے درمیان سفر کرتے ہیں اس کی آنکھوں کا رنگ شہد کا رنگ ہے۔ اس کا چہرہ گہرا سرخ ہے، کائنات کے تمام رنگ اسی کی دین ہیں۔ گیاتری مندر (تری مندر)، منتر، اس کی خصوصیات روشن ہو جاتی ہیں اور فرد پر رستوں کی بارش ہونے لگتی ہے۔

مندروں کی دیوتاؤں کو سجانے اور پیکروں اور رنگوں سے پرکشش بنانے کی قدیم روایت قلم کاری (Kalam kari) آج بھی زندہ ہے۔ مچھلی پنٹم کی قلم کاری کا پنا منظر اسلوب رہا ہے۔ مرتعش رنگوں (Vibrant Colours) کو لیے ہوئے اساطیری اور مذہبی واقعات و کردار اپنے جلوؤں کو نمایاں کرتے ہیں، فنکاروں نے فطرت کے حسن و جمال اور احساس جمال میں ایک معنی خیز رشتہ قائم کر دیا تھا، اس عوامی فن میں درخت پودے، پھول، سورج، چاند، بادل وغیرہ بنیادی پیکر بنے رہے ہیں، دھرتی کی خوشبو مختلف اساطیری، روایتی اور مذہبی کرداروں میں پھیلی رہی ہے۔ سبزیوں سے مختلف قسم کے رنگ بنائے جاتے اور مرتعش سرخ، سیاہ اور سبز رنگوں سے تصویروں کو پرکشش بنانے کی کوشش کی جاتی، مچھلی پنٹم کی قلم

کاری کا اسلوب سری کلاہستی (Sri kalahasti) کی قلم کاری کے اسلوب سے مختلف رہا ہے۔ سری کلاہستی اسلوب میں علامتوں کی اہمیت زیادہ رہی ہے۔ موضوعات کے انتخاب کے لیے اس اسلوب کے فنکار رزمیہ قصوں کہانیوں سے قریب رہے ہیں۔ مقامی رزمیہ قصوں کے موافق استعمال زیادہ ملتا ہے، اس اسلوب کا تقاضا رہا ہے کہ پینل (Panels) اور کیونس پھیلے ہوئے ہوں تاکہ علامتوں کے ذریعہ واقعات کی تفصیل پیش کی جاسکے، سری کلاہستی کے فنکاروں نے کپڑوں پر اپنے فن کا مظاہرہ زیادہ بہتر کیا ہے اس لیے کہ کپڑے موضوعات و واقعات کے تعلق سے زیادہ بہتر پینل، اور کیونس ثابت ہوئے ہیں، مچھلی پنٹم کی قلم کاری میں ساحلی علاقوں کے موضوعات زیادہ اہمیت رکھتے ہیں، لوک کہانیوں اور ان کے کرداروں کو پیکروں اور رنگوں کے تحریک میں نمایاں کرنے میں مچھلی پنٹم کے فنکار پیش پیش رہے ہیں، پرندوں کے پیکر مختلف رنگوں میں ملے ہیں، آبی پرندوں کو پیش کرتے ہوئے فنکاروں نے اپنی ذات کا اظہار شدت سے کیا ہے پرندے اکثر ذات کے پیکر بن گئے ہیں۔



☆ سورابھی (Surabhi) گائے، خوشبوؤں سے بھری ہوئی!

مکان (Space) کی ماں! رنگ زرد۔

اس پر شیو اور پاروتی سواری کرتے ہیں تھن کے نیچے شیو کا لنگم کہ جسے عابد دودھ اور مکھن سے دھوتے ہیں پھر ان پر پھول

چڑھاتے ہیں۔ حاشیوں پر طوطے۔ محبت کی متحرک علامتیں!

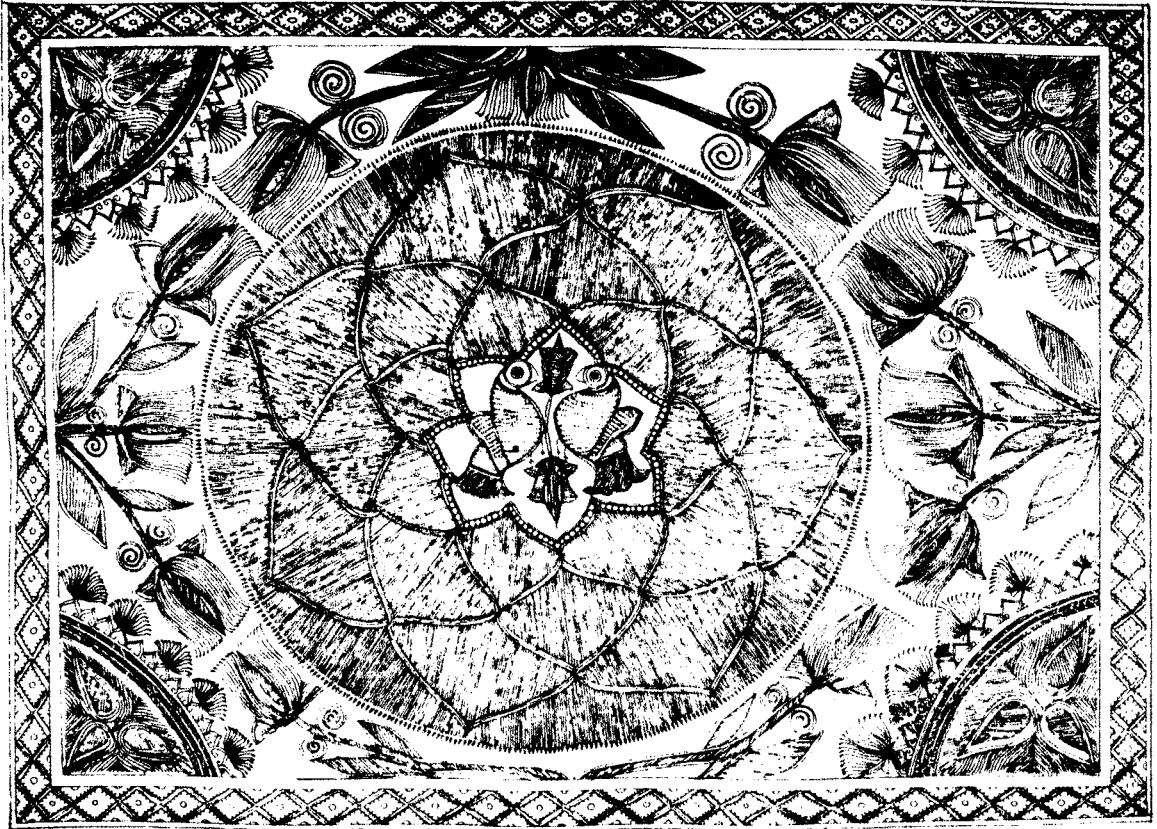
مدھوینی تصویر کاری کا ایک شاہکار کہ جس میں مہلا مصوری کی کئی جمالیاتی خصوصیات ایک جگہ جمع ہو گئی ہیں۔

کپڑوں پر تصویریں بنانے سے قبل کافی محنت درکار تھی عموماً کپڑوں کو دودھ اور پھٹکری سے دھویا جاتا، رنگوں کی تیاری میں بھی بہت محنت کی جاتی مثلاً سیاہ رنگ کے لیے لوہے پر چڑھے ہوئے زنگ (Rust) اور پھٹکری کی مدد لی جاتی، تروپتی، تانجور اور پھلی پنٹم کی قلم کاری کے قدیم نمونے رنگوں کے تئیں عوامی بیداری کا مبین ثبوت ہیں۔

مدھونی اور مٹھیلا کی قدیم تصویر کاری بھی توجہ طلب ہے۔ یہ بھی عوامی فن ہے اس کی روایات بھی قدیم ہیں تصویروں میں رنگوں کی وجہ سے توانائی اور تابکاری پیدا ہوئی ہے۔ مدھونی آرٹ میں قدیم ترین قصوں اور کہانیوں کے واقعات ملتے ہیں موضوعات علامتوں میں جلوہ گر ہوئے ہیں۔ اساطیری اور معنوی واقعات و کردار اہمیت رکھتے ہیں ان کی وجہ سے اس فن کا رشتہ قوی تمدن سے قائم ہو جاتا ہے۔ مٹھیلا قسم کے برش تیار کیے جاتے اور مٹی کی چکی دیواروں پر تصویریں بنا کر ان میں رنگ بھرے جاتے، عوامی فن کا حقیقت پسندانہ رجحان پیکروں اور ان کے عمل میں نمایاں ہے۔ انسان، بیڑ پودے اور جانور اپنی حقیقی صورتوں میں ملتے ہیں رقص ایک بنیادی موضوع ہے۔ عوامی ذہن نے جسم کے تحریک کو بڑی اہمیت دی ہے۔ مختلف قسم کی لکیروں سے تحریک کو پیش کیا گیا ہے۔ مٹھیلا پودے اور درخت بھی رقص کی کیفیت میں نظر آتے ہیں کنول منزل کی صورت ملتا ہے جو انسان اور آفتاب دونوں کی علامت بن جاتا ہے۔ کنول کی تصویر میں دو آنکھیں بنادی جاتی ہیں اور آفتاب اور انسان دونوں کے تاثرات پیدا کر دیے جاتے ہیں، رنگوں میں سرخ، زرد، سیاہ اور سفید بنیادی رنگ ہیں مٹھیلا کی عوامی تصویر نگاری میں لڑکیوں اور عورتوں کا بڑا حصہ رہا ہے۔ بچپن سے ہی لڑکیوں کی تربیت میں حصہ لیا جاتا ہے تاکہ وہ فن کاری کے بہتر نمونے پیش کر سکیں۔

کوہبر (شب عروسی کا کرہ) ایک بنیادی موضوع ہے۔ پہلی نظر میں اس بات کی پہچان ہو جاتی ہے کہ تانتر کی علامتوں کو اس موضوع کے اظہار کے لیے ضروری سمجھا گیا ہے۔ لگن مر لڑی علامت ہے جو یونی کے دائرہ حسن میں جذب ہے یونی کے لیے کھلا ہوا کنول عام علامت ہے کوہبر کی تصویریں، تسلسل، تخلیق اور حسن تخلیق کو پیش کرتی ہیں، ایسی دیواری تصویروں کی خوبصورتی اپنی مثال آپ ہے۔ ہر گھر کی دیوار، زندگی اور تخلیقی حسن اور لذت کے تعلق سے سرگوشیاں کرتی ہے، دنیا کے آرٹ کی تاریخ میں کہیں ایسی مثال نہیں ملتی۔

لڑکیاں کوہبر کی جو تصویریں بناتی ہیں انہیں عموماً ان لڑکوں کو پیش کیا جاتا ہے جن سے رشتہ قائم کرنے کی خواہش ہوتی ہے۔ یہ تصویریں دراصل شادی کی تجویزیں ہوتی ہیں جب شادی طے ہو جاتی ہے تو کوہبر سجایا جاتا ہے شب عروسی کے لیے جس کمرے کو منتخب کیا جاتا ہے اسے تصویروں سے نکھار دیا جاتا ہے۔ شیو، پادرتی، رادھا اور کرشن کے علاوہ دیوی دیوتاؤں کے ایسے پیکر بھی ملتے ہیں جو حفاظت اور تحفظ کے احساس کو بڑھاتے ہیں، شیو اور درگامر کڑی پیکر ہیں جو مرد اور عورت کے وجود کی وحدت کے تئیں بیدار کرتے ہیں، ابدی نسوانی توانائی کے تاثر کو عموماً گھومتے ہوئے چھ زاویوں میں پیش کیا جاتا ہے، کائنات کے ابدی کھیل، لیلا کے مناظر کو کپڑوں اور دیواروں پر طرح طرح سے ابھارا جاتا ہے۔ عوامی ذہن نے اس عظیم التباس کے حسن و جمال کو نسبتاً ایک اعلیٰ ترین سطح پر محسوس کیا تھا جہاں شیو کی شکتی کی جمالیاتی وحدت عظیم تر وحدت کا نمونہ ہے وقت کے ساتھ علامتوں کی صورتیں بھی تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔



میتھلا مصوری میں تجریدیت کا جمال!

”طوطا ارپن“

طوطے --- ’کام‘ کی علامتیں!

(Aripan)

تخلیق کے دیوتا کا عمل!

تانتر آرٹ نے سیکس سے آگے بڑھ کر روحانی ارتقاء کی جانب اشارہ کیا ہے۔ مدھونی مصوری مین طوطا ارپن کے علاوہ ہاتھی ارپن (اندرا کے تیس عقیدت کا اظہار) کنول ارپن (دشنو، کام دیو، کنول) جنسی توانائی کا نقش، کالی ارپن (شکست کے تیس عقیدت کا اظہار) التباس یا ملیا سے باہر لے جانے والی توانائی کا نقش، برہما ارپن (خالق کائنات کے تیس عقیدت کا اظہار) اور دوسرے ارپن (Aripanas) ملتے ہیں جو تجریدیت کا حسن لیے ہوئے ہیں۔

کرشن بھگتی کی وجہ سے شیو کی جگہ کرشن نے لے لی اور درگا کی جگہ رادھا نے۔ لکم کرشن کی بنسری میں تبدیل ہو گیا!

مدھوینی اور مہصلا کے فنون بنیادی طور پر کسانوں اور ان کے گھروں کے فنون ہوتے ہیں کسان مرد اور عورتیں اپنی تصویروں کے لیے عام رنگوں کا انتخاب کرتی تھیں سیاہ، سرخ اور زرد رنگوں کے بنانے کے اپنے طریقے تھے۔ کالک سے سیاہ، سرخ مٹی سے سرخ اور گہرے پیازی پھولوں سے زرد رنگ بناتے رنگوں کی تیاری میں دودھ کا استعمال کرتے، رفتہ رفتہ مختلف قسم کے پھولوں اور سبزیوں اور نیل (Indigo) (نیلے رنگ کے لیے) سکھیا (Arsenic) (زرد رنگ کے لیے) اور صندل کی لکڑیوں (نارنجی رنگ کے لیے) سے مدد لی جانے لگی شیو اور کرشن کے لیے نیلے رنگ کو منتخب کیا جاتا ہے، کالی کے لیے سیاہ، شیو سرخ رنگ میں پیش کیے جاتے ہیں۔

عوامی رقص میں رنگوں کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ نقلی چہروں اور مصنوعی صورتوں کے لیے رنگوں کو ہمیشہ اہمیت دی گئی ہے۔ کھٹاکلی میں آج بھی مصنوعی چہروں اور ان کے رنگوں کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ کھٹاکلی تمثیل ہے کہ جس کی روایت جانے کب سے قائم ہے رنگ برنگے کپڑوں کا انتخاب کیا جاتا ہے اور چہروں پر مختلف قسم کے رنگوں کو ابھارا جاتا ہے۔ اس رقص میں نرت (Nritta) یعنی اظہاری رقص اور ناتیہ (Natyia) یعنی نرت اور نرتیہ کی وحدت کے ساتھ ڈرامائی رقص تیتوں ابھینے (Abhinaya) کے ذریعہ سامنے آتے ہیں اور ابھینے مختلف قسم کے رنگوں کو لیے واقعات و تاثرات کے رنگوں کو بکھیرتا رہتا ہے۔ جسم اور چہرے کے معنی خیز اشارے زبان بن جاتے ہیں۔ رقص رنگوں کا پیکر ہوتا ہے ہاتھوں، آنکھوں، ابروؤں، ہونٹوں اور پاؤں سے اس کے اشارے زبان بن جاتے ہیں۔ رقص رنگوں کا پیکر ہوتا ہے ہاتھوں، آنکھوں، ابروؤں، ہونٹوں اور پاؤں سے اس کے اشارے رنگوں کی مانند بکھرنے لگے ہیں۔ میک اپ کا خاص خیال رکھا جاتا ہے لہذا ان کی مختلف قسمیں ہیں۔ کٹی (Katti) میکیو (Minukku) کاری (Kari) ٹاڈی (Tadi) پاچھا (Pacha) وغیرہ۔ سبز رنگ الوہیت کی علامت ہے۔ سفید روحانیت کی، سرخ آرزو امید، خواہش اور تمنا کی اور سیاہ مکروہ خیالات کی۔ رنگوں کے پیش نظر جو میک اپ ہوتا ہے اس کی معنویت بھی توجہ طلب ہے مثلاً پاچھا (Pacha) میں وہ رنگ شامل ہیں جو شجاعت، جوانمردی اور بہادری کو نمایاں کرتے ہیں اسی طرح کٹی (Katti) میں وہ رنگ ہیں جو مکروہ کرداروں اور ان کے ناپاک ارادوں کو پیش کرتے ہیں، کاری (Karu) مضحکہ خیز پیکروں کے لیے ہیں اور میکیو (Minukku) باعزت اور پردہ دار اشخاص کے لیے۔

ان سے کلاسیکی اور عوامی رقص سے رنگوں کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ہندوستان کے ہمہ گیر نظام جمال میں خاکوں اور رنگوں کی جو دنیا ہے وہ دنیا کی تاریخ میں منفرد حیثیت رکھتی ہے!!

پھول اور پتوں کا جمال!



● ”یک سنگی ستونوں“ کے سامنے جانوروں کی قربانی کے بعد سرخ لہو کا مظاہرہ ہو یا ناگ دیوتاؤں اور ناگن دیویوں کے قریب مختلف رنگوں اور مختلف پھولوں کے بکھیرنے کا عمل، رنگوں اور خوشبوؤں سے عوامی ذہن کی وابستگی کا پتہ چلتا ہے۔ پھولوں اور پتوں اور عبادت کا تعلق بہت ہی قدیم ہے۔ قدیم تہذیب و تمدن میں احساس جمال کا اظہار پھولوں اور پتوں کے انتخاب کے ذریعہ بھی ہوا ہے۔ پھول اور پتے احساس جمال کے پیکر ہیں ان کے انتخاب اور ان کی سجاوٹ میں تخلیقی ذہن کا عمل شامل رہا ہے۔ تخیل اور قیفاہی (Phantasy) کے تحرک نے ہمیشہ نمایاں حصہ لیا ہے۔ پھول اور پتے داخلی تہذیب کے اشارے ہیں ان سے تخیل کے رنگ متحرک ہوئے ہیں کچھ اس طور پر کہ جن باتوں میں کوئی سچائی نہ تھی جن باتوں کا کوئی وجود نہ تھا اور جن باتوں کے وجود میں آنے کا کوئی امکان نہ تھا انہیں خارج اور باطن کے رنگوں کی وحدت کے ساتھ نمایاں کر دیا۔ دیوی دیوتاؤں کے سامنے خوبصورت اور پسندیدہ پھولوں کو پیش کرنے کا عمل، نفسیاتی عمل ہے کہ جس سے وہ رشتہ اور تعلق وجود میں آجاتا ہے کہ جس کا کوئی وجود ہی نہیں ہوتا، یہ آرزوؤں اور تمناؤں اور خوابوں کی علامت بن جاتے ہیں کسی پھول میں کوئی جذبہ پھوٹ پڑتا ہے اور وہ اپنی ایک صورت اختیار کر لیتا ہے۔ کوئی پھول ایک نئے رشتے کی بنیاد ڈال دیتا ہے، کئی پھول مل کر ایک نئی جمالیاتی وحدت بن جاتے ہیں پھولوں کو پیش کرتے ہوئے اچانک ”وژن“ میں کشادگی پیدا ہونے لگتی ہے، تجربے احساس جمال کے ساتھ جانے کتنے پیکروں میں ڈھلنے لگتے ہیں اور ان کی کئی نئی تنظیمیں سامنے آجاتی ہیں جو اپنی معنویت کو مختلف انداز سے محسوس بنادیتی ہیں، رسومات (Rituals) سے قبل پھولوں اور پتوں کے انتخاب اور پیشکش میں ذہنی عمل، وجدانی کیفیت و حرکت، تخلیقی فکر اور خود کار اور خود آموز عمل کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ”مسائل حل ہو جائیں“ یہ بنیادی آرزو تھی کہ جس سے وجدان میں حرکت پیدا ہوتی تھی اور ذہن کا نفسیاتی عمل ایک جمالیاتی رشتہ قائم کر لیتا تھا، اس عمل کے دو نفسیاتی مظاہر ہیں ادراک، فہم اور سمجھ (Comprehension) اور پختہ ارادہ اور عزم کی پختگی (Will Power) جمالیاتی نقطہ نگاہ سے یہ بات بہت اہم ہے کہ اس عمل میں ”ادراک و فہم“ یا پھر، افادیت کے پیش نظر ذہنی کیفیت اور جمالیاتی حیثیت سب شامل ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ عمل ہمیشہ جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی سرتمیں عطا کرتا رہتا ہے۔

عبادت کرنے والوں نے مختلف قسم کے رنگوں اور مختلف اقسام کے پھولوں اور پتوں کو ہمیشہ پسند کیا ہے۔ یہ احساس بہت قدیم ہے کہ دیوی دیوتا خوبصورت خوشبودار پھولوں اور پتوں اور مختلف اقسام کے رنگوں کو بے حد پسند کرتے ہیں اس کا اظہار بہت بعد بھگوت گیتا میں ہوا ہے کرشن کہتے ہیں جو عابد نہایت احترام کے ساتھ پھولوں اور پتوں کو لے کر میری عبادت کرتے ہیں پسند کرتا ہوں، بھگوت کے مطابق کرشن ایک بار معمر امیں پھول فروخت کرنے والے ایک شخص کے گھر اچانک آگئے تو محل فروش نے انہیں بہت سے پھول پیش کیے اور انہوں نے اسے بے حد پسند کیا۔ پرانی کہانیوں اور قصوں میں کئی دیوتا ملتے ہیں کہ جن کی عبادت پھولوں اور پتوں کے ساتھ ہوتی ہے ان میں من مٹھ (Manmatha) دیوتا بھی ہیں کہ جنہیں رنگ برنگے پھول پسند ہیں اور ان کے پرستش کرنے والے جب ان کے پاس جاتے ہیں تو خوبصورت پھول اور پتے لیے ہوتے ہیں ”دیکھناں آگم (Vikhansa Agama) اور بیج تنتر میں تو کئی مقامات پر خوبصورت اور خوشبودار پھولوں کا ذکر

ہے۔ انہیں کہیں تو یہ ہدایتیں ملتی ہیں کہ کس قسم کے پھولوں کا انتخاب کرنا چاہئے، معبود کی عبادت کے لیے کن پھولوں کو منتخب کیا جائے اور وہ کون سے پھول ہیں جنہیں معبود حقیقی پسند نہیں کرتا۔ سنسکرت، تمل اور ملیالم ادبیات میں جانے کتنے پھولوں اور پتیوں کا ذکر ملتا ہے کہ جن کا تعلق عبادت سے ہے۔

قدیم ہندوستان میں مختلف قبیلوں نے دیوی دیوتاؤں کے لیے پھولوں کے پودے لگائے ہیں، اجتماعی طور پر عبادت کے چھوٹے باغ بنائے جاتے تھے اور ان کی دلیہ بھال کی باقی تھی اجتماعی طور پر عبادت اور پھولوں کو توڑنے کے لیے پاکیزگی سب سے بڑی ہدایت تھی کچھ جنگلی پھول صرف عبادت کے لیے مختص تھے، انہیں کسی اور مقصد سے توڑنا گناہ سمجھا جاتا تھا۔ پنچ راترا آگم (Pancharatra Agama) میں تو صبح کی عبادت کے پچھلوں اور شام کی عبادت کے پھولوں کو الگ کر دیا گیا ہے۔ رفتہ رفتہ مختلف اوقات کی عبادت کے لیے خاص پھولوں کی نشاندہی کر دی گئی مثلاً وہ پھول جو صبح میں کھلتے ہیں دن بھر کی عبادت کے لیے جمع کیے جاسکتے ہیں اور وہ پھول جو دوپہر تک کھلتے ہیں انہیں شام کی عبادت کے لیے جمع کیے جاسکتے ہیں، یاسمین، داکو، پن ناگ، مندیاورٹ وغیرہ کا تذکرہ ملتا ہے۔ اسی طرح پتیوں اور پتیوں میں تلسی، کارپورنیکا، دالمان وغیرہ کے نام ملتے ہیں، عبادت کے لیے عوامی، بن نے اپنے احساس جمال کے مطابق کدم ”پن ناگ“ ناگ لنگا، یاسمین، چمپا، کارویرا جیسے پھولوں کو پسند کیا تھا جو آج بھی موجود ہیں نام مختلف ہیں لیکن مندروں کی زینت بنتے ہیں۔

عوامی احساس و شعور نے پھولوں اور پودوں کی خوشبوؤں اور ان کے رنگوں اور پیکروں سے گہری دلچسپی کا اظہار کر کے اپنے احساس جمال کو ہمیشہ نمایاں اور ظاہر کیا ہے۔ ہندوستانی اسطور میں پھولوں اور پودوں کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ کنول ہمیشہ ایک پسندیدہ پھول رہا ہے۔ جو رفتہ رفتہ انتہائی معنی خیز علامت بن گیا ہے۔ اس کی کئی جہتیں نمایاں ہوئی ہیں۔ بدھ اور کشمی کنول سے وابستہ ہیں۔ بدھ ازم نے تو اس کو ایک انتہائی معنی خیز استعارہ بنادیا ہے۔ عوامی قصوں کہانوں اور گیتوں میں کنول ہمیشہ اہم رہا ہے۔ دیویوں کے ساتھ پھولوں اور ڈالیوں کا تصور وابستہ رہا ہے۔ وشنو پران (Vishnu Puran) میں اندر اور کرشن کے تصادم کی جو دلچسپ کہانی ملتی ہے اس میں خوبصورت سحر انگیز پھولوں سے لدے ہوئے درخت، پاری جات (Parijata) کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ کرشن اپنی رفیقہ حیات ست بھاما کے ساتھ اندر کی جنت میں آتے ہیں ست بھاما چاہتی ہیں کہ جنت کے باغ میں لگا ہوا دلقریب درخت جو پھولوں اور پھلوں سے لدھا ہوا ہے انہیں حاصل ہو جائے یہ درخت انہیں اپنی سحر انگیز کیفیتوں سے متاثر کرتا ہے۔ پھولوں کا اثر یہ ہے کہ کوئی عورت انہیں اپنے بالوں میں سجالے تو اسے اپنے شوہر کی محبت ہمیشہ حاصل رہے گی اور پھلوں کا جادو یہ ہے کہ انہیں کھالیا جائے تو اپنے وجود کی تمام کچھلی کہانیاں یاد آجائیں۔ ان کی گزارش پر کرشن، ”پاری جات“ کو جز سے اکھاڑ لیتے ہیں اور اس کے ساتھ ہی اندر کی جنت میں پہل سی آجاتی ہے۔ اندر اپنی تمام قوتیں صرف کر دیتا ہے لیکن ناکام ہو جاتا ہے، کرشن پاری جات کو لیے کرودا پر سوار اپنے باغ میں آجاتے ہیں جہاں یہ درخت تمام موجود درختوں میں مرکزی حیثیت حاصل کر لیتا ہے۔ ہندوستانی اسطور میں اندر کی جنت کی جو مختلف تصویریں ملتی ہیں ان میں درختوں پھولوں اور پھلوں کے مناظر بھی قابل توجہ ہیں۔ میرو (Meru) کی چوٹی پر اندر کا محل ہے ”میرو“ کی پہاڑی کو دھرتی کے مرکز پر محسوس کیا گیا ہے۔ ہر جانب خوبصورت اور جاذب نظر باغ ہیں کہ جہاں دنیا کے تمام پھلوں اور پھولوں کے علاوہ بعض انتہائی سحر انگیز پھل اور پھول بھی ہیں، پھولوں کی خوشبوؤں سے سارا ماحول غلظت ہوا ہے۔ اپسرائیں سحر انگیز پھولوں کے گرد رقص کرتی ہیں موسیقاروں کے سر پھولوں کو متاثر کرتے ہیں اور ان پر عجیب کیفیت طاری ہو جاتی ہے۔ موسیقی اور پھولوں کے آہنگ میں پراسرار رشتہ قائم ہے یہ شہر کہ جسے وشنو کرنا (Vishva Karma) نے بسایا ہے مخلوق کی دیواروں کو قیمتی ہیروں سے سجادیا ہے، تخت قیمتی پتھروں سے روشن ہے، بعض پھول بھی سونے کی مانند چمک رہے ہیں۔

پودوں میں سوم (Soma) مرکزی حیثیت رکھتا ہے، ویدی متروں کے مطابق سوم دیوتا ہے جو سوم رس کی علامت ہے رگ وید کے نویں باب میں ایک سوچوہ نغمے سوم کی نذر کیے گئے ہیں ان کے علاوہ اور بھی کئی متر سوم سے منسوب ہیں۔ سوم خالق کے پیکر میں ابھرتا ہے تمام دیوتاؤں کا جنم اسی کی وجہ سے ہوا ہے اندر سوم کی عبادت کرتا ہے اس لیے کہ وہ تمام رسوں (Rasas) کا سرچشمہ ہے ویدوں کے مطابق سوم کا پودا کسی پر اسرار پہاڑ سے حاصل ہوا ہے کہ جسے اندر نے قبول کیا۔ بعض متروں کے مطابق سوم راجا گندھارواں (Gandhavas) کے درمیان رہتا ہے جو راجا اندر کی جنت کے دیوتا ہیں سوم پودے کو حاصل کرنے کے لیے جو جدوجہد ہوئی ہے اس کی کئی کہانیاں ملتی ہیں اس پودے کی زمین کو پہلے حاصل کرنے اور پی جانے کے لیے پہلے دیوتاؤں میں بازی لگتی ہے رگ وید میں یہ پودا انتہائی متحرک اور معنی خیز ہے جو زندگی کا ضامن ہے، صحت اور سرتمی عطا کرتا ہے۔ جمالیاتی انبساط بخشتے ہوئے زندگی کا مفہوم سمجھاتا ہے جو تمام قوتوں اور تمام رحمتوں کا سرچشمہ ہے انسان کے خوابوں کو جنت میں تبدیل کرتا رہتا ہے، ابدی روشنی اور عظمت کی علامت ہے۔ وشنو پران نے سوم کے مفہوم کو تبدیل کر دیا اور سوم چاند کے پیکر میں ذحل گیا۔ ستاروں سیاروں کے درمیان نور پھیلانے والا چاند! سور یہ میں اگنی کی خصوصیات ہیں تو چاند میں سوم کی:

پودوں اور درختوں میں تلسی، نیم، پٹیل، وات (انجیر) دلوا (جنگلی سیب) اور وروا گھاس اور کوسا گھاس کے ننھے ننھے پودے اپنے جمال کے ساتھ مقدس بن گئے ہیں۔

پھولوں، پودوں درختوں اور رنگوں کی جمالیاتی قدروں کا بھی سماجی تاریخی کردار ہے۔ جمالیاتی قدروں میں انسانی یا سماجی رشتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ حسن انسانی تجربوں سے علاحدہ نہیں ہے۔ پھولوں اور پودوں کے حسن کو اتنی شدت سے محسوس کرنے والا ہندوستانی ذہن غیر معمولی حیثیت اور اہمیت رکھتا ہے۔





● ہندوستانی ذہن نے جسم کے آہنگ کو ہمیشہ اہم تصور کیا ہے۔ روح کا آہنگ جسم کا آہنگ بن گیا ہے۔ روح اور جسم کی وحدت نے کائنات کے آہنگ سے پر اسرار باطنی رشتہ قائم کیا ہے۔ کائنات اور فطرت کے آہنگ کو چھوتے ہی روح اور جسم میں مترنم حرکت پیدا ہو گئی۔ یہی مترنم حرکت نٹ راج کے پیکر میں مجسم ہو گئی۔

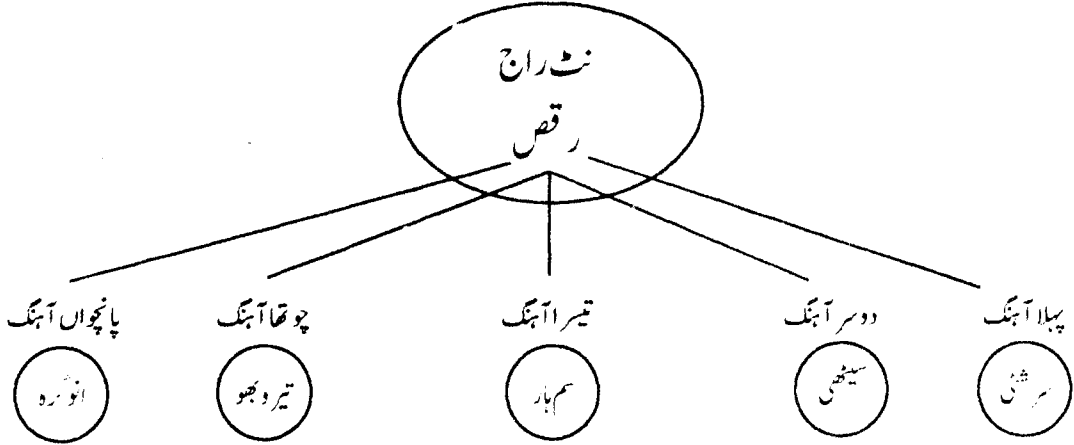
رقص کی ابتدا ذات، نسل اور قبیلے کے تحفظ کی وجہ سے بھی ہوئی اور اجتماعی محنت کی وجہ سے بھی لیکن اس کی تخلیقی صورت آہنگ اور آہنگ کی وحدت سے ظہور پذیر ہوئی ہے۔ اجتماعی محنت اور ذات، قبیلے اور نسل وغیرہ کے تحفظ کے احساس نے بھی فطرت کے آہنگ سے رشتہ

قائم کیا ہے۔ موزوں اور مترنم حرکتوں اور اشاروں سے صرف جذبات اور باطنی کیفیات کا اظہار ہی نہیں ہوتا بلکہ جذبات اور باطنی کیفیات موزوں اور مترنم حرکتوں اور اشاروں میں جذب ہو جاتی ہیں کہ ہر حرکت ایک جذبہ اور ہر اشارہ ایک باطنی کیفیت بن جاتا ہے۔ اور اس طرح جسم کی متحرک کیفیتوں سے ایک خوبصورت جذباتی دنیا خلق ہو جاتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں رقص کے ان پیکروں کی اہمیت زیادہ ہے جو کائنات کے مسلسل ابھرنے والے مترنم آہنگ کی مابعد الطبیعات کے پیکر ہیں انہیں وجدان کی عظیم تر اور پر جلال اور پر جمال صورتوں سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ خالق اور مخلوق کا باطنی آہنگ آزادانہ اظہار اور سمٹ جانے کی کیفیت، حرکت اور خاموشی کی متحرک تصویر، تخلیق کی وحدت اور سب کو سمیٹ لینے کا عمل، نروان کی طرف اور عظیم ترین سطح اور کائناتی عمل میں ہر شے کو آزاد کر دینے



کی آرزو رقص کے پیکروں میں انسان کے وجدان کی یہ عظیم تر جہتیں ہیں۔  
ہندوستانی جمالیات میں رقص نے زماں و مکاں کی زنجیریں توڑی ہیں نٹ راج کے رقص کی پانچ جہتوں پر نظر ڈالئے تو حقیقت کا احساس ملے گا۔



- پہلے آہنگ (سر شئی) سے  
کائنات کی تخلیق اور اس کے ارتقا کا عمل!
- دوسرے آہنگ (سیٹھیں) سے  
تمام حسن و جمال کے ساتھ کائنات کا قیام!
- تیسرے آہنگ (سم ہار) سے  
جہاں کائنات اور اس کے عناصر کو بکھیر دینے کا عمل!
- چوتھے آہنگ (تیر و بھو) سے  
کائنات اور اس کے عناصر کو اپنے باطن میں سمیٹ لینے کا عمل!
- اور
- پانچویں آہنگ (انوکراہ) سے  
کائنات اور اس کے عناصر کو آزاد کرنے اور ہر شے کو اعلیٰ ترین سطح پر لے  
جانے کا عمل  
نردان کی منزل!

برہما، وشنو، مہیشور اور سدیشیوں پانچ جہتوں کی علامتیں ہیں!

شیو، نٹ راج کی صورت یا پیکر میں شعلوں کے دائرے میں رقص کرتے نظر آتے ہیں ہاتھ میں ڈمرو ہے جو تخلیق کی آواز یا تخلیق کے آہنگ کا اشارہ ہے۔ کائنات اور اس کے عناصر کو آزاد کرنے اور انہیں ایک اعلیٰ سطح پر لے جانے کے عمل کی علامت! ایک ہرن نظر آتا ہے جو انسان کے ذہن کی آزادی کا سمبل ہے۔ انسان کا ذہن ہرن کی مانند آزاد فضا میں ہر جگہ جاتا ہے ہر جگہ پہنچ جاتا ہے۔ شیو کے جسم پر شیر کی جو کھال ہوتی ہے وہ اس بات کی جانب اشارہ کرتی ہے کہ خودی نوٹ ہٹکی ہے۔ شیو کی جٹا سے گڑگا نکلتی ہے جو عقل و دانش اور راحت اور خوبصورت پر سکون زندگی کی علامت ہے۔

چاند کی علامت الوہی نور اور 'آتم' کی رحمت کو سمجھاتی ہے۔ شیو کا ایک پیر پریت کے جسم پر نظر آتا ہے جو یہ ظاہر کرتا ہے کہ 'لیا نوٹ چکا ہے ایک ہاتھ امن کی قدر و قیمت سمجھا جا رہا ہے، دوسرے ہاتھ میں اگنی ہے جو روح میں نور کی شعاعوں کو جذب کرنے کا اشارہ ہے۔ نٹ راج جس مقام پر رقص کر رہے ہیں اسے تلالی وانم (Tillai Vanam) کہا گیا ہے یعنی کائنات کے دل کا مقام! شیو کی تین آنکھیں ہیں جو سورج، چاند اور آگ کی علامتیں ہیں۔ شیو ارہ نارائشور بھی ہیں یعنی نصف عورت نصف مرد اسی لیے دائیں کان میں مکر کندل پہنے ہوئے ہیں اور بائیں کان میں ٹامڑکا!

کردن میں لپٹا ہوا ناگ یا سانپ کائناتی توانائی (Cosmic Energy) کی علامت ہے۔

نٹ راج کے رقص کے جو پانچ آہنگ ہیں ان کی معنویت پھیل ہوئی ہے۔ فنون لطیفہ نے ان کی خوبصورت تعبیریں پیش کی ہیں مثلاً پہلے آہنگ سے کائنات اور اس کے تمام حسن و جمال کی تخلیق کے تصور نے تخلیقی وجدان میں خالق اور مخلوق کے باطنی رشتے اور حسن کی تخلیق اور جلال و جمال کے مظاہر کی جانے کی تصویریں اجاگر کر دیں۔ جمالیاتی رجحانات کی تشکیل میں اس بھکار اور آہنگ نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ کائناتی عناصر اور ارضی حسن سے والہانہ محبت اور عقیدت کے جانے کتنے رنگ سامنے آئے ہیں۔

دوسرا آہنگ پہلے آہنگ سے جذب ہو گیا ہے اور جمالیاتی تصورات کا ایک سرچشمہ ہاتھ لگا ہے۔ اسی طرح تیسرے آہنگ کی معنویت اس طرح پھیلی کہ مقصد صرف تباہی اور بربادی نہیں بلکہ تباہی اور بربادی سے نئے زندہ، تابناک اور حسین عناصر کی تخلیق مقصود ہے۔ خزاں کے ساتھ بہار کا تصور وابستہ ہے۔ چوتھے آہنگ میں جہاں تمام عناصر کو باطن میں سمیٹ لینے کا عمل ہے وہاں ماضی، حال اور مستقبل تینوں کو اپنے وجود میں جذب کر لینے کی بات پیدا ہوئی، جب تمام حقیقی اور غیر حقیقی عناصر سمٹ جائیں اور ماضی حال اور مستقبل تینوں گم ہو جائیں تو ایسے سنائے کا تصور پیدا ہوتا ہے جس کی خاموشی کی کوئی اور مثال پیش نہیں کی جاسکتی ہے۔





نٹ راج  
چولا آرٹ  
کانے میں ڈھلا ہوا پیکر  
(دسویں / گیارہویں صدی عیسوی)

اس سائے اور ایسی خاموشی کا حسن صرف وجدان ہی محسوس کر سکتا ہے۔ پانچویں آہنگ نے نجات اور نردان کے جمالیاتی تصورات بھی عطا کیے ہیں ہندوستانی جمالیات میں اپنی ذات کو مرکز نگاہ بنانے اور تپسیا کی جو باتیں ملتی ہیں ان کا تعلق اس آہنگ سے بہت گہرا ہے۔ تخلیقی وجدان کو نہ راج نے اس پیکر نے ہر دور میں طاقت بخشی ہے۔ تہہ دار معنویت کے ساتھ اتنا متوازن متحرک پیکر تخلیقی آرٹ کو نصیب نہ ہوا تھا۔



نٹ راج کے رقص کی جمالیات پر ایک سرسری نگاہ ڈالنے تو محسوس ہو گا کہ یہ رقص وجود ہے، رقص کائنات ہے، کائنات کی تمام متحرک کیفیتوں کا سرچشمہ ہے، (محراب اس کی علامت ہے) آہنگ اور آہنگ کی وحدت کے حسن کا جلوہ ہے۔ بلال و نبال کی دلکش آمیزش کی علامت ہے، چکر کے تہہ دار حسی تصور کا افضل ترین تخلیقی نمونہ ہے مایا کے پردے سے اوپر آزادی کے عرفان کو پیش کرتا ہے وجود کی انتہائی گہرائیوں سے خود اس کا ایک پہلو جمالیاتی صورت میں ابھرا ہے۔ آہنگ کے حسن کا یہ جمالیاتی پیکر آوازوں، رنگوں اور تصویروں کے عین بیہزار کر کے جمالیاتی انبساط عطا کرتا ہے۔ اس کا فارم حسی کیفیات کو بیہزار کر رہا ہے اور ادراک و سواس سے باطنی رشتہ قائم کرتا ہے۔ جمالیاتی نقطہ نگاہ سے نٹ راج متحرک لا شعور کا انتہائی اثر آفریں اظہار ہے۔ جس سے لاشعور کی بے پناہ صلاحیتوں کی پہچان ہوتی ہے ہندوستانی جمالیات کی اولین تمثیل کی ایسی تمہیدی نظم (Prologue) کی صورت یہ رقص ابھرا ہے جو تمام فنون لطیفہ کا نقطہ آغاز بن گیا ہے۔ احساس اور جذبے یا بھو (Bhava) کا ایسا نمونہ ہے جو لاشعوری آہنگ کے ساتھ مجسم ہو گیا ہے اس کا فارم یاروپہ (Rupa) اس آہنگ کے بغیر خلق نہیں ہو سکتا تھا۔ یہ رقص ان قدیم علامت سازوں کی تخلیقی کارشوں کی اس شدید آرزو کا شاہکار ہے۔ جو اپنے وجود کے کسی حصے کو خلق کرنے، اور اسے آزادانہ فضا میں دھینکا جاتی تھی۔ وجدان ہمیشہ آرٹ نہیں بننا، اعلیٰ تخلیقی وجدان ہی آرٹ کی صورت اختیار کرتا ہے اس لیے آرٹ کو وجدان سے تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔ نٹ راج اعلیٰ تخلیقی وجدان کی عمدہ ترین صورت ہے اس لیے کہ یہ وجدان ان کے تخلیقی وجدان کا جلوہ ہے یہ تخلیقی آرٹ کا وہ نمونہ ہے کہ جس سے متھ (Myth)



یا طور کارشتہ جتنا بھی گہرا ہو اس علاست نے خود ایک منہ کو جنم دیا ہے اور ایک ایسی ہمہ گیر باطری فنا خلق کر ہے جو اپنی فطرت میں جمالیاتی ہے۔ یہ پیکر تجریدیت کا تکمیل نہیں ہے اظہار و ابلاغ کا وہ نقطہ عروج ہے جہاں آئندہ جمالیاتی انبساط حاصل ہو تا رہتا ہے اس کی صورت جہاں تخلیقی آرٹ کی عظمت کو پیش کرتی ہے وہاں اعلیٰ ترین فنکارانہ کاوش کو بھی نمایاں کرتی ہے جس سے خوش اسلوبی اور سیک دستی کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوتا ہے۔ اسے دیکھتے ہی اندازہ ہوتا ہے کہ باطن میں الاشعوری اضطرابی کیفیتوں کی ایک دنیا آیا ہے اعلیٰ تخلیقی صورت کی یقیناً یہ ایک بڑی پہچان ہے آرچ ٹائپ (Archetype) کو اس صورت جلوہ کر کر دنیا تخلیقی آرٹ کا بہت بڑا کارنامہ ہے۔ ہندوستانی جمالیات کی اصطلاحوں کے پیش نظر اسے داخلی جذباتی اور لاشعوری کیفیات (Sattavika) کا شاہکار بھی کہا جاسکتا ہے اور ظاہری اور اشارتی احساسات (Anguka) کے جمالیاتی پیکر بھی۔ ان دونوں ذرائع اور ان کی وحدت حال و جمال سے اس کا حاصل ہوتا ہے۔ ہندوستانی اساطیر میں اجتماعی لاشعور کا یہ پیکر اتنا قدیم ہے کہ

ماضی کے اندھیروں میں اس کی تلاثر و جستجو آسان نہیں ہے۔ یہ پیکر درازی تہذیب کی روح ہے طلوع ہوتا محسوس ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ نٹ راج کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اس کا رشتہ جنگل کی تہذیب سے ہے جو فطرت مانجیر سے بے حد قریب تھی، تخلیقی آرٹ کی تاریخ میں اس کے پیکر مختلف صورتوں میں ملتے ہیں اور ہر صورت ایک جلوہ ہے۔ لکڑی، پتھر اور عبادت گاہوں کی دیوار پر یہ پیکر بظاہر خاموش لیکن باطنی طور پر انکی حرکت کا غیر معمولی استعداد ہے۔ عقیدہ یہ ہے کہ ہمارے قصبہ رقص اسی پہلے رقص کا نتیجہ ہے۔ رقص یوگ ہے اور عظیم تر روح شیو سب سے بڑا یوگی ہے۔

نٹ راج نے رقص کی جن 108 کیفیتوں کو پیش کیا وہ سب اپنے خاص رس سے پہچانی جاتی ہیں مثلاً شری نگار رس، رودد رس، شانت رس، ہمایک رس، ادبھت رس وغیرہ۔ ان 108 کیفیتوں سے نٹ راج کے رقص نے روشنیوں، تاریکیوں، خوشبوؤں، آوازوں، خاموشیوں اور رنگوں کے تئیں



سیدار کیا۔ اس طرح نٹ راج کا جمالیاتی پیکر ہندوستانی جمالیات کا ایک بڑا سرچشمہ بن جاتا ہے۔ نٹ راج کے تمام رسوں کی پہچان رنگوں سے ہوتی ہے مثلاً شری نگار رس کا رنگ ہلکا سبز ہے رودد رس کا رنگ سرخ ہے۔ ہمایک رس کا سیاہ، ادبھت رس کا زرد، شانت رس کا سفید، ویر رس کا نارنجی، نٹ راج کی آوازوں اور مدراؤں سے فنی سطح پر رنگوں کے تاثرات ابھرتے رہتے ہیں۔ یہ رقص آہنگ، رس اور رنگوں کی وحدت کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ رقص کی سات جہتوں کی پہچان اس طرح کی گئی ہے۔



- ☆ آنند تندو      مسرت کا بے باکانہ اظہار!  
وہ رقص جس سے جمالیاتی انبساط کا اظہار بھی ہو  
اور جمالیاتی آسودگی اور مسرت بھی حاصل ہو۔  
☆ سندھیاتندو      رقص شام / شام کے حسن اور اس کی پراسراریت  
کا احساس ملے۔  
☆ کالیکا تندو      وہ رقص جس سے تاریکی، جہالت اور برائیوں  
کے پیکر قتل ہوں کالیکا کے ساتھ رقص!  
☆ تری پورا تندو      وہ رقص جس سے عفریت (تری پورا) کا قتل ہو۔ تری پورا کے قتل کے بعد جو رقص ہو!  
☆ سہار تندو      تباہی کار رقص / موت کار رقص / مایا التباس سے روح کی آزادی!  
☆ گوری تندو      گوری (پاروتی) کار رقص شیو کے ساتھ!  
☆ اوماتندو      اوما کار رقص شیو کے ساتھ!

کالی اور پاروتی دونوں ایک ہیں کالی کار رقص بھی اہمیت رکھتا ہے اور پاروتی کی حیثیت سے بھی اس کا پیکر اہم ہے۔

رقص اور عوام کے تعلق سے ایک اساطیری کہانی کئی لحاظ سے غور طلب ہے، روایت ہے کہ تادیہ شاستر کے مرتب بھرت سے پوچھا گیا کہ اس پانچویں وید یعنی تادیہ شاستر کی ابتدا کس طرح ہوئی تو انہوں نے بتایا کہ عوام میں کئی قسم کی برائیاں آگئی تھیں، لوگ حاسد ہو گئے تھے حریص ہو گئے تھے، ہر وقت غصے کا اظہار کیا کرتے تھے۔ ان کی رہنمائی کے لیے دیوتاؤں نے برہما سے پانچویں وید کی درخواست کی، انہوں نے چاہا کہ برہما وید کی صورت عوام کے لیے ایسی نعمت عطا کر دیں جسے سنا بھی جاسکے اور دیکھا بھی جاسکے۔ برہمنوں نے چاروں ویدوں کو عوام سے چھپایا تھا اور ان کے منتروں کو پڑھنے یا سننے کی اجازت نہیں تھی، ایسی صورت میں پانچویں وید کی ضرورت خود برہما نے محسوس کی انہوں نے اندر دیوتا سے کہا وہ دیوتاؤں کو رقص کی تعلیم دیں، اندر دیوتا نے جواب دیا کہ دیوتاؤں میں رقص کرنے کی صلاحیت نہیں ہے جو سنتوں سادھوؤں اور آچاریوں میں ہے اس سچائی کو سمجھتے ہوئے برہما نے خود رقص کی تعلیم کی ذمہ داری لی اور بھرت منی کو رقص سکھایا، اس کے بنیادی اصول سمجھائے۔ بھرت منی نے اپنے سونیوں کو یہ تعلیم دی یعنی ان کے سیکڑوں شاگرد پیدا ہو گئے اور رقص آہستہ آہستہ مقبول ہوتا گیا۔ برہما نے رقص کے ساتھ ڈراما کو بھی





اہم تصور کیا لہذا اپسراؤں کو خلق کیا اس کے بعد ایک اہم ڈراما اسٹیج ہوا جس میں خود برہما موجود رہے اور جب غفرتی عناصر نے اس ڈرامے کو برباد کرنا چاہا تو خود برہما نے درمیان میں کھڑے ہو کر اسٹیج کو گرنے سے بچالیا، یہی وجہ ہے کہ ابتدائی اسٹیج کے درمیان میں پھول رکھے جاتے تھے جو برہما کی علامت تھے، کسی ڈرامے کی کامیابی کے لیے پھولوں کا اسٹیج پر رکھنا آج بھی ضرور سمجھا جاتا ہے۔

خالق کائنات نے رقص اور ڈرامے کی صورت میں عوام کو جو نعمت عطا کی تھی اس نے خود اس کی حفاظت بھی کی تھی تاکہ ان فنون کے ذریعہ زندگی اور کائنات کی سچائیوں کا احساس ہر وقت ملتا رہے۔ رقص کو ابتدا سے مقدس تصور کیا گیا ہے اور اسے اعلیٰ مقام عطا کیا گیا ہے۔ اس میں تمام ویدوں کا تقدس شامل ہو گیا، نرت اور نرتیہ تینوں کی ہم آہنگی نے اس فن کو عروج پر پہنچا دیا۔ نٹ (Natyā) سے مراد ڈرامائی عناصر ہیں، نرت (Nritta) خالص رقص ہے کہ جس میں جسم کی مترنم حرکت اہمیت رکھتی ہے اور نرتیہ (Nritya) رقص اور اس کی اداکاری میں احساسات اور جذبات کا اظہار ہے۔

نٹ، نرت اور نرتیہ، تینوں جمالیاتی تجربوں کے عمدہ اظہار کے ذرائع ہیں احساسات، جذبات اور کیفیات اور موضوعات اور خیالات کو یہ ابھینے (Abhinaya) کے ساتھ پیش کرتے ہیں سنسکرت لفظ ابھینے کے لغوی معنی ہیں کی طرف، کی سمت، کی جانب اور نی کے معنی ہیں ”لے جانا“ مفہوم یہ ہے تماشائیوں کی طرف لے جانا، موضوع، تجزیہ، تیور، احساس اور جذبہ سب کی جمالیاتی صورتوں کو تماشائیوں کی سمت کرنا، ان تک پہنچانا، ابھینے درپن (Abhinaya Darpan) کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ اہم تصنیف دوسری صدی عیسوی کے ناقد ہندی کشور کی ہے۔ ہندی کشور کی پہچان بھرت ہی کی طرح ہو نہیں پاتی، کون تھے کہاں کے تھے؟ ابھینے درپن نے رقص کی جمالیات کی جو وضاحتیں کی ہیں اور رقص کی تکنیک کا جو احساس دیا ہے ان کی بڑی اہمیت ہے۔ مثلاً ”ابھینے“ (Abhinaya) کی چار تکنیک ”آننگ (Angik) واک (Vachik) اہاریہ (Aharya) اور ستوک (Satvik) کو کسی صورت نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

آننگ (Angik) سے مراد رقص میں جسم کی معنی خیز حرکت ہے (آنک کے معنی جسم کے ہیں)۔ واک (Vachik) میں آنک کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ رقص نغموں کے ذریعہ بھی تماشائیوں سے رابطہ قائم کرتا ہے اور شاعری اور



موسیقی کے ذریعہ بھی۔ ذریعہ جو بھی ہو موضوع کے مطابق آہنگ کا ہوتا ضروری ہے۔ آہاریہ (Aharya) لباس، زیورات اور میک اپ وغیرہ کی تکنیک ہے۔ رقص دیکھنے والوں تک پہنچنے کے لیے ان کا سہارا بھی لینا پڑتا ہے۔ یہ بھی تجربوں کو پہنچانے کے ذرائع ہیں۔ ست وک (Satvik-) میں مختلف قسم کے

احساسات اور جذبات اور ذہنی کیفیات شامل ہیں۔ جن کا اظہار جسم کی متحرک کیفیتوں اور چہروں کے تاثرات سے ہوتا ہے۔ شیوکار رقص ست وک کا نقطہ عروج ہے۔ یہ رقص تمام رسوں کا ہمہ گیر تجربہ ہے۔

یہی وجہ ہے کہ نٹ راج یا شیو کو رسوں کا سرچشمہ تصور کیا گیا ہے نٹ راج نے تمام رسوں اور تمام بھاوؤں (Bhavas) کو حیرت انگیز جمالیاتی صورتوں اور کیفیتوں میں پیش کیا ہے رسوں کے پیش نظر ”نندی کشور“ نے اچھینے درپن میں کہا ہے کہ رسوں کو پیش کرتے ہوئے یہ سمجھ لینا چاہئے کہ ان کا مقصد دیکھنے والوں میں ”رسوں“ کو ابھارنا بھی ہے اور اس کے لیے ضروری ہے جہاں ہاتھ اٹھے وہاں آنکھیں بھی جائیں جہاں آنکھیں جائیں وہاں ذہن بھی پہنچ جائے جہاں ذہن پہنچے وہاں تک ”بھاؤ“ بھی جائے جہاں بھاؤ جائے گا وہیں رس (Rasa) جنم لے گا اور رسوں کا شعور



حاصل ہوگا۔ یہ جمالیاتی شعور جمالیاتی انبساط عطا کرے گا۔  
ابتدا میں رقص کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا، ایک کو  
مارگی (Margi) اور دوسرے کو دیسی (Desi) کہا گیا۔ مارگی  
دیوتاؤں کا رقص ہے اور دیسی عوامی۔ دیسی کا مقصد بھی وہی  
ہے جو مارگی کا ہے یعنی جمالیاتی انبساط پانا اور عطا کرنا، غور  
فرمائیے تو محسوس ہو گا کہ نٹ راج کا رقص بھی اپنی فطرت  
میں، دیسی ہے۔ ’تندو‘ ابتدا میں صرف مرد کا رقص رہا لیکن  
رفتہ رفتہ جب اس میں عورت شامل ہو گئی تو یہ صرف دیوتا کا  
رقص نہیں رہا اور دیوتا کا رقص رہا بھی تو اس کا ایک بڑا

مقصد رسوں کا اظہار اور جمالیاتی انبساط عطا کرنا ہو گیا جس کا تعلق عوام سے انتہائی گہرا ہوا۔ شیوا پورتی، شیوا اور شیوا کا ایسا ایک وحدت کا احساس  
دلانے لگے اور ایسے شعور کے تئیں بیدار کرتے رہے جو رسوں کا سرچشمہ ہے، شیو کے ایسے تمام رقص جو ’اوما گوری اور کالیا کے ساتھ ہیں انتہائی  
نازک لیکن حد درجہ پروقار ہیں۔ انتہائی باریک اور نازک سطح پر احساس اور جذبے اور تاثرات کا اظہار ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے رقص کو  
’لاسیازت‘ کا لفظ عروج کہا گیا ہے جس میں یہ تمام خصوصیتیں موجود ہیں۔



ہندوستانی مابعد الطبیعیات نے کائناتی عمل کو ایک پھیلے ہوئے وسیع تر چکر یا  
دائرے میں محسوس کیا تھا، خالق اور مخلوق اور عناصر کائنات سب ایک دوسرے کے  
آہنگ سے وابستہ چکر میں گھومتے ہیں، تخلیق اور تخریب، اظہار اور سمیٹ لینے یا  
سمٹ جانے کی خواہش روشنی اور تاریکی، وقت کی باطنی رفتار اور جلال و جمال کا وجود  
سب اس دائرے میں ہیں خالق کائنات کے تصور کا پہلا اظہار کائناتی آہنگ سے ہوا  
اور رقص اسی آہنگ کی صورت ہے۔ شیو کا رقص کائناتی آہنگ ہے، کائناتی عمل  
ہے۔ نٹ راج ہر شے اور ہر عنصر اور جسم کی روح ہے۔ تمام حرکتوں اور آہنگوں کا  
سرچشمہ ہے! تخلیق، تخریب، تحفظ، سمٹ جانے اور پھیل جانے کی کیفیت آزادانہ  
اظہار، آزادی روح، سکون اور نروان سب کے باطن میں اسی کا عمل ہے۔ نٹ راج کا  
محراب اسی چکر یا دائرے کی علامت ہے۔ یہ رحتوں کا محراب ہے اس رقص کا مقصد  
روح کو خالق کے اندر واپسی اور کائناتی عمل میں اس کا اظہار ہے، ڈمروے کائناتی  
آہنگ کے وہ سُر سنائی دیتے ہیں جو ابتدائی تخلیق کی کسمپاش سے پیدا ہوتے ہیں۔  
ڈمرو کی آواز کے وقفوں میں وقت کی دھڑکنیں سنائی دیتی ہیں ہندوستان کے تخلیقی  
آرٹ نے عوام شیو کے ہاتھوں کی حرکتوں سے کائناتی آہنگ کی متحرک کیفیتوں کو  
پیش کیا ہے۔ اس عظیم رقص سے ہمدردی، خوف، غم، مسرت، خیرت اور روحانی

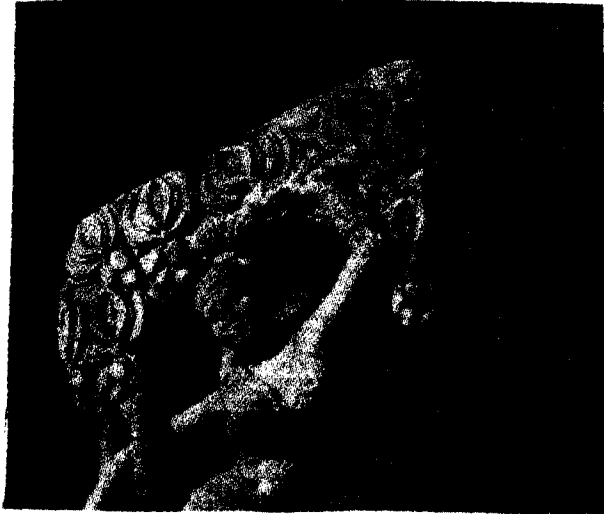


برتری کے جذبات ابھرتے ہیں اور وجود استغراق اور عبادت کا لطیف تراساس ملتا ہے۔

مصوری اور مجسمہ سازی میں ہندوستانی اساطیر کے جلوؤں کو دیکھتے ہوئے یہ احساس پختہ ہو جاتا ہے کہ ان فنون میں جہاں تک رقص کا تعلق ہے ہندوستانی فکر نے اسے جذبوں کی وحدت اور کل زندگی کے عرفان کا نمونہ اور عکس بنا دیا ہے ہندوستانی افکار و خیالات میں رقص جہاں پرش اور پراکرتی کا والہانہ متحرک اور مترنم اظہار ہے وہاں سیکس (Sex) کے اعلیٰ اور ارفع جذبوں کا بھی اظہار ہے۔ سیکس کی جبلت کے آہنگ کا والہانہ اظہار آنکھوں، اٹھلیوں، چھاتیوں، بازوؤں اور پاؤں کی متحرک کیفیتوں سے ہوتا ہے۔ رقص میں جنسی اظہار جہاں حد درجہ لذت آمیز ہے وہاں یوگ کی اعلیٰ ترین سطح کا شعور بھی ہے، جنسی جذبوں اور تجربوں کا اظہار انسان کے پورے وجود کا لطیف تراظہار بن گیا ہے۔

ہندوستان نے جنسی علامتوں کو کائناتی جلوؤں اور

کائناتی تخلیق کا درجہ دیا ہے۔ رقص کے تعلق سے جو تصویریں مصوری کے نمونوں اور مندروں کی دیواروں پر ملتی ہیں وہ سیکس کو کائناتی جلوؤں میں پیش کر کے جمالیاتی مسرت اور آسودگی عطا کرتی ہیں۔ سیکس ایک بے قرار اور مضطرب جبلت ہے جسے ہندوستان کے تخلیقی فنکار نظر انداز نہیں کر سکتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ مصوروں اور نقش نگاروں اور مجسمہ سازوں نے غاروں اور عبادت گاہوں کو اس تخلیقی خواہش کی ان گنت جہتوں سے سجایا ہے، جنسی رقص کی تصویر کشی میں معصومیت بھی ہے اور جذبے کی سرشاری بھی اور مابعد الطبیعیاتی تجربوں کی روشنی بھی ہے، پیکروں کے عمل کے ساتھ فارم کی کسمپاشیں بھی لطیف سرگوشیاں کرتی ہیں۔



رقص کے آہنگ کا احساس جنگل کی تہذیب سے اب تک موجود ہے۔ دراوڑی تہذیب نے اس آہنگ کی عظمت کے احساس کو بڑھایا اور رقص کو اعلیٰ اور بہتر جذبوں اور شعوری اور لاشعوری کیفیتوں کے اظہار کا سب سے بہتر ذریعہ سمجھا۔ ہندوستانی رقص کی اعلیٰ روایات آج بھی جنوبی ہند میں موجود ہیں۔ مندروں، غاروں اور خانقاہوں میں رقص کی جانے کتنی ادائیں تصویروں اور مجسموں میں ملتی ہیں۔ جنگل کی تہذیب سے مہنچو داڑو اور ہڑپا کی

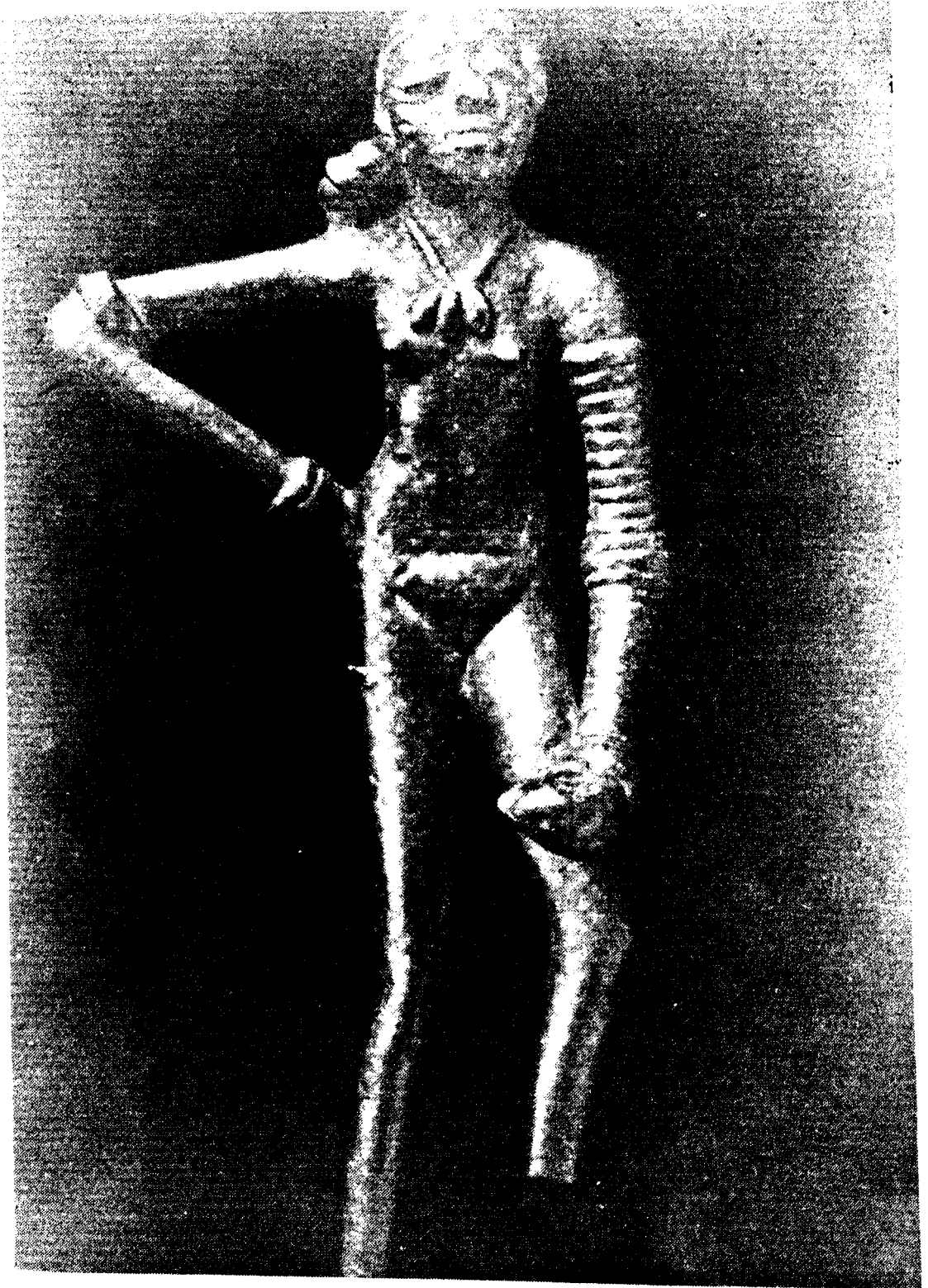
تہذیب تک اور جنوبی ہند سے شمالی ہند تک رقص کی داستان پھیلی ہوئی ہے۔ مذہب اور مابعد الطبیعیاتی نفسیاتی تجربوں سے رشتوں کی وجہ سے یہ فن اعلیٰ ترین تجربوں کے اظہار کا سب سے عمدہ ذریعہ بنا۔ قدیم ترین رقص کی بعض روایات آج بھی منڈاری اور آدی بایسی قبیلوں میں موجود ہیں۔ اقتصادی زندگی اور قدیم مذہبی تصورات کی آزاد فضاؤں سے ان کا گہرا رشتہ ہے۔ مہنجو داڑو اور ہڑپا میں بھی رقص کو اہمیت دی گئی تھی، مہنجو داڑو سے ایک رقص کا جو مجسمہ دریافت ہوا ہے اس کے انداز رقص کا جمال پر کشش ہے۔



تحریک جمال کے علاوہ چوڑیاں اور زیورات توجہ طلب ہیں۔ ایک ہاتھ کمر پر ہے اور دوسرا گھٹنوں کی جانب جھکا ہوا ہے۔ زنگی یا رقصہ کی آنکھیں بند ہیں اور بند آنکھوں کی وجہ سے چہرہ اور پرکشش بن گیا ہے۔ زنگی کا لباس برائے نام ہے۔ بلاشبہ واڈی سندھ کی یہ رقصہ ہندوستانی رقص اور اس کی جمالیات کا پہلا عنوان ہے۔

ہندستان کے مجسمہ سازوں نے رقص کو ہمیشہ ایک محبوب موضوع بنایا ہے۔ مختلف قسم کی دھاتوں اور خصوصاً پتھروں میں رقص کے جتنے مظاہر یہاں ملتے ہیں اتنے شاید دنیا میں کہیں اور نہ ملیں۔ مختلف مدرائیں اور تیور ہیں، مختلف تحرک اور اداائیں ہیں مہنجو ڈارو اور ہڑپا کی زرنگی کانے میں ڈھلی ہوئی ہندستانی رقص کے پیکروں کا صرف عنوان ہی نہیں بلکہ ایک روایت بھی ہے۔ دوسری اور تیسری صدی عیسوی میں مٹھرا کے سنگ تراشوں اور مجسمہ سازوں نے رقص کے جو عمدہ اور نفیس پیکر تراشے وہ غزلوں کے خوبصورت اشعار کی طرح آج بھی اپنی تازگی کا احساس بخشتے ہیں اس وقت مٹھرا کے تین مجسموں کی تصویریں سامنے ہیں، غور فرمائیے کتنی عمدہ فنکاری ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے فنکار خود رقص ہے رقص کی اداؤں کو جانتا ہے، تحرک کے آہنگ سے واقف ہے جسم کا آہنگ زندگی کا آہنگ بن گیا ہے یہ تینوں پیکر رقص کلاسیکی ہندوستانی رقص کے ایسے نمونے ہیں کہ جن سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ ان تینوں پیکروں کے نغمہ ریز تحرک کا قارم توجہ طلب ہے۔





قص مهنجو دازو (2500-1500 ق م)



رقص جمال کے مناظر  
(متمم ادوسری / تیسری صدی)



دېستان متھر اکا ایک شاہکار  
(دوسری / تیسری صدی عیسوی)



آٹھویں صدی عیسوی میں بھونیشور میں رقص کے جانے کتنے پیکر تراشے گئے تھے جن مجسموں کو میں نے دیکھا اور جن مجسموں کی تصویریں میرے سامنے ہیں ان کے رسوں سے واقعی آئند ملا ہے۔ مجسمہ سازوں نے رقص کے ان پیکروں سے جیسے وژن کی نئی تخلیق کی ہے۔ ہاتھوں، ٹانگوں، آنکھوں اور گردن کی حرکتوں سے علامتوں کی زبان سمجھ میں آنے لگتی ہے۔ بھونیشور کے تراشے ہوئے ایک پیکر کی ایک مترنم متحرک تصویر شامل کر رہا ہوں، اسے غور سے دیکھئے تو اندازہ ہوتا ہے کہ کتنی جمالیاتی خصوصیات ایک ساتھ اس ایک پیکر میں ڈھل گئی ہیں۔

بھونیشور میں پتھروں سے رقص کے پیکروں کو باہر نکالنے کا عمل جاری رہا ہے۔ مجسمہ سازی کے فن میں رقص کے پیکروں کی تخلیق ایک خوبصورت روایت کی صورت جانے کب سے قائم ہے۔



کلاسیکی رقص کی ایک انتہائی دل فریب ادا  
(آٹھویں صدی عیسوی۔ بھونیشور)



کلاسیکی رقص کی ایک پرکشش مندر  
(بھونیشور، گیارہویں صدی)



رقص سنگ  
(گیارہویں صدی عیسوی، بھونیشور)



میرے سامنے بھونیشور دبستان کا ایک پیکر ہے جو رقص سنگ کی صورت ابھرا ہے، گیارہویں صدی عیسوی کی یہ تخلیق بھی غیر معمولی نوعیت کی ہے۔ ہاتھوں اور ٹانگوں کی نغریز حرکتوں کے ساتھ اس مسکراہٹ پر نظر رکھیے جو پورے وجود میں سرایت کر گئی ہے، جس کی وجہ سے تحرک پیدا ہوا ہے۔ آنکھیں بند ہیں لیکن ہونٹوں پر مسکراہٹ غضب کی ہے۔ پیکر جیسے خود آند کی منزل پر ہے، آند کی اس سطح سے 'رس' حاصل ہو رہے ہیں۔ یہ ایک انتہائی عمدہ تخلیق ہے۔ رقص کا آہنگ وجود کا آہنگ ہے اور وجود کا آہنگ رقص کا آہنگ ہے۔

گیارہویں صدی عی میں کھجور اہو میں رقص کے جانے کتنے خوبصورت پیکر تراشے گئے۔ جسم کے جھکاؤ کو طرح طرح سے پیش کیا گیا، آہنگ زندگی کو رقص کی دراؤں میں انتہائی فنکارانہ طور پر اجاگر کیا گیا ہے۔ ایک نفیس جمالیاتی پیکر کی تصویر سامنے ہے۔

مجمہ سازوں نے ہندوستانی رقص کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتے ہوئے جمالیاتی وژن

میں جس شدت سے کشاوی پیدا کی ہے اس کی مثال کسی بھی فن میں شاید ہی کہیں ملے۔ دراؤں کو پیش کرتے ہوئے اس بات کا خیال رکھا گیا ہے کہ ہر در اسے جمالیاتی انبساط حاصل ہو۔ ہر در ایک جمالیاتی تجربہ بن جائے۔ اس سلسلے میں مندرجہ ذیل مجسموں کا مطالعہ کیجئے۔

- 1- رقص کا تحرک (گیارہویں صدی۔ کھجور اہو)
- 2- کلاسیکی رقص۔ پرکشش مدر (بھونیشور۔ گیارہویں صدی)
- 3- تحرک کا جمال (تجور۔ گیارہویں / بارہویں صدی)
- 4- پتھر میں رقص (بارہویں صدی)



رقص ہائے پوشش تحرک  
(گیارہویں صدی۔ کجورابو)



تحرك كا جمال  
(تنجور - گیارہویں / بارہویں صدی عیسوی)



رقص کرتے ہوئے مجھے ہڑپا اور مہنڈو (300ق۔م۔ 2000ق۔م اور 2500 سال، ق۔م 1500 سال، ق۔م) میں ملے اور پھر اس کے بعد بھاڑت (دوسری صدی، ق۔م) سانچی (پہلی صدی عیسوی) متھرا (دوسری اور تیسری صدی عیسوی) امر اوتی (دوسری اور تیسری صدی عیسوی) ایلورا (چھٹی صدی عیسوی) مائل پورم (چھٹی صدی عیسوی) کجوراہو (گیارہویں صدی عیسوی) بھونیشور (گیارہویں صدی عیسوی) اودے گری (دوسری صدی، ق۔م) اور دوسرے مقامات پر دریافت ہوئے۔ ان تمام مجسموں کو ایک ساتھ دیکھنے تو رقص کے پیکروں کی تخلیق کا ایک طویل سلسلہ نظر آئے گا، ایک روایت کے سفر کی کہانی سامنے آجائے گی۔

رقص نے صرف مجسمہ سازوں اور مصوروں کو متاثر نہیں کیا بلکہ شاعروں اور ادیبوں کو بھی شدت سے متاثر کیا۔ رقص میں کہانیاں شامل ہوئیں نغمے شامل ہوئے (کھٹاکلی، کھٹک وغیرہ) اور اچک طویل اور مختصر رقص کہانیوں میں رقص شامل ہوا۔ 'رگ وید' میں رقص کرتے ہوئے دیوتا ملے، ان میں اندرا کا رقص سب سے زیادہ جاذبِ نظر بنا، ویدوں میں بھی رقص کرتی اپسرائیں موجود ہیں۔ اپنشد میں نرت کا لفظ کئی بار ملا ہے، اسی طرح رامائن میں اسطوری کردار رقص کرتے ہیں اپسرائیں رقص کرتی ملتی ہیں۔ مہنڈو، پوگیوں اور تپوویوں کو لہانے کے لیے اپسرائیں مختلف صورتیں اختیار کر کے ناچتی ہیں۔ شہزادوں کو رقص سکھایا جاتا ہے۔ رام اور راوَن دونوں کو اس کی تعلیم دی گئی ہے۔ نرتکی رمھا کو اندر و شوتر کو لہانے کے لیے بھیجتا ہے۔ رشی و شوتر سمجھ جاتے ہیں کہ ماجرا کیا ہے۔ رام کو رقص کی جو تعلیم دی گئی ہے اسے "گندھار وادیا" کہا گیا ہے۔ رامائن میں پیشہ ور رقص کو نرتکا (Nartaka) کہا گیا ہے۔ لایسہ (Lasya) کا لفظ بھی رقص اور نرت کے لیے استعمال ہوا ہے۔



مہابھارت میں بھی فوق الفطری کردار رقص کرتے ہوئے ملتے ہیں، مہابھارت میں رقص کی بڑی اہمیت ہے۔ کئی مقامات پر اس کا ذکر ملے اور اس کی تصویریں پیش کی گئی ہیں اپسرائوں کے رقص کا ذکر کئی جگہوں پر ہے۔ ارویشی اور مینکا مشہور اساطیری کردار ہیں جو رقص کی انگنت اداؤں اور تیوروں سے واقف ہیں۔ پرانوں اور جانک کہانیوں میں رقص کا ذکر موجود ہے۔ "بدھ جمالیات میں

رقص کو نمایاں حیثیت حاصل ہے لہذا بدھ ادبیات میں رقص کے مناظر اور رقص کرتے کرداروں کی پہچان مشکل نہیں ہوتی۔ ادبیات میں کالی داس نے رقص کی بہت سی علامتوں اور استعاروں سے کام لیا ہے۔ میگھ دوت اور کمار سمبھو میں مثالیں موجود ہیں۔ بانا (Bana) کے کادمبری میں رقص کے مناظر ملتے ہیں یہاں چونکہ اپسرائوں کا ہجوم ہے اس لیے رقص اور نغمے کی ایک دنیا آباد ہے۔

رشی مینیوں اور آچاریوں نے آفاقی اور کائناتی رقص کے آہنگ کو محسوس کیا تھا۔ ہندوستانی دیو مالا میں دیوی دیوتا، اپسرائیں سب رقص میں

گم ہیں۔ شمالی ہند میں کرشن کار قص ہندوستانی رقص کی داستان میں ایک مستقل سہرا باب ہے۔ کرشن کے بچپن کا رقص ایک جلوہ ہے اور ان کی جوانی کا رقص 'رُس لیا' بھی دلکش منظر ہے۔ کد مبا (کدم) کے درخت کے نیچے رادھا کے ساتھ رقص ہو یا چاندنی راتوں میں جتنا کے کنارے گویوں کے ساتھ، کرشن رقص کرتے ہوئے شدت سے روحانی عشق کی شعاعیں عطا کرتے ہیں۔ کرشن کے ساتھ جہاں رادھا اور گویوں کے رقص کی اہمیت بڑھی وہاں یہ احساس بھی ملا کہ کد مبا کا درخت جتنا مستحضر، برندا بن، چاندنی رات سب کی ذات سے وابستہ ہو کر رقص کر رہے ہیں، رادھا اور کرشن ایک ہی پیکر کے دو چہرے ہیں کرشن کا رنگ آسمان کی طرح نیلا ہے اور رادھا کا رنگ زمین کی طرح گندی، آسمان اور زمین کا یہ سنگم ایک جمالیاتی وحدت ہے۔ کرشن کے نام کے ساتھ مہابھارت کی آفاقیت، بھگوت گیتا کی انسان دوستی اور رادھا اور



کرشن کی جمالیات سب کا تصور ابھر تا ہے۔ مریم اور عیسیٰ کے پیکروں کی طرح شمالی ہند میں کرشن رادھا اور جسودھا کے پیکر آرٹ اور شاعری کا سر چشمہ بنے ہوئے ہیں۔ راجپوت اور پہاڑی اسکول کی مصوری میں ان پیکروں کے خوبصورت جلوے ملتے ہیں اور لوک گیتوں اور پراکرتوں کے دوہوں میں ان کا جمال نمایاں ہوا ہے۔ پندرہویں صدی میں اس موضوع سے دلچسپی لی گئی، ودیا پتی، میر ابائی اور سورداس کرشن بھگتی کی تحریک کے بانیوں میں ہیں پریم ساگر کی تخلیق کے بعد کرشن کی کہانیاں اور جمشیلین عام لوگوں تک پہنچتی ہیں۔



شری ولہ آچاریہ کرشن بھگتی کے رہنما ہیں انہوں نے کرشن کو عوامی ذہن سے قریب تر کر دیا۔ بتایا کہ کرشن الیشور کی روشنی ہیں ولہ آچاریہ عرفان سے زیادہ عشق کے جذبے کو اہمیت دیتے ہیں انہوں نے کہا

کہ کرشن کے وجود کی روشنی اس دنیا میں پھیلی ہوئی ہے اور یہ روشنی ہی عشق ہے۔ رادھا نے کرشن کے جسم سے جنم لیا جس طرح آدم کے جسم سے حوٰنہ جنم لیا اور پھر کرشن اور رادھا دونوں سے لاکھوں گویوں اور گوپوں نے جنم لیا، یہ سب عشق کی علامتیں ہیں۔ شری ولہ آچاریہ کائنات کو کرشن کی لیلیا تصور کرتے ہیں اس لیلیا سے عشق اور اس کی عبادت زندگی کے بنیادی مقاصد ہیں۔ سورداس کرشن بھگتی کے سب سے بڑے شاعر ہیں جنہوں نے رادھا اور کرشن کی کہانیوں کو عوام کے جذبے سے ہم آہنگ کیا وصل، فراق اور واردات عشق کے گیت سنائے سورداس سے قبل کرشن کی کہانیاں مقبول تھیں اور ان کے بھجوں کی روایت قائم تھی، ودیا پتی اور دکن کے مادھو آچاریہ اور میر ابائی کے نام اس سلسلے میں لیے جاسکتے ہیں۔

کرشن رقص میں ایک ایسے مکمل رومانی پیکر کی حیثیت سے سامنے آئے ہیں جو مابعد الطبیعیاتی شعور کی روشنی سے معمور ہے۔ کنہیا، سانوریا، بنسری والے، گوکل کا بنسری بیبی، ماکھن چور، ننور، گھنشیام، گوپال، شام سب کرشن کے پیارے نام ہیں نیگور نے کرشن کو The Great Unknown کہا ہے اور ان کی بانسری کی وحدانیت کو خالق کائنات کے آہنگ سے تعبیر کیا ہے بنگال کے بھگتوں نے اس حیاتی پیکر کو سارے ملک سے



آشنا کرنے میں نمایاں حصہ لیا ہے کرشن کے تمام نام رقص کے بے پناہ تحریک کے باعث بنے ہیں ہر نام ایک کہانی ہے اور ہر کہانی ایک رقص، کرشن کے رقص نے بھی نٹ، نرت اور نرتیہ کے دائرے کو وسیع کیا ہے اور ابھینے (Abhinaya) کے ڈرامائی عناصر میں تحریک پیدا کیا ہے انیگک (Anigika) ، اچل (Vachak) لہاریا (Aharya) اور ستوک (Satvak) جو رقص کے ڈرامائی عمل کی بہتر تکنیک کے خوبصورت عناصر ہیں کرشن کے رقص سے اور زیادہ اہمیت اختیار کر گئے۔ رقص کرشن، غم اور عشق دونوں کی علامت، جمال کا عظیم پیکر ہے۔ رقص کرشن اور رادھا کے وجود کا اظہار ہے۔ بھگوت گیتا میں کرشن نے ارجن سے کہا ہے کہ تمام رقص دیوتاؤں کا بنیادی عمل ہے۔

ہندوستان کے تخلیقی آرٹ میں ان ہی باتوں کی وجہ سے رقص کے تقدس کو ہم بدست سے محسوس کرتے ہیں۔ تخلیقی آرٹ نے مختلف دیوی دیوتاؤں کے رقص کے مناظر پیش کیے ہیں۔ وشنو عورت کی صورت

(موہنی) رقص کرتے ہیں، جنگ کے دیوتا ”سیاہپٹ گرام“ کا رقص سامنے آتا ہے، کالی، پاروتی، اوما، شیو، کنیش سب رقص کرتے ہیں۔ رادھا اور کرشن کے ساتھ وقت اور لمحوں کا رقص بھی جاری رہتا ہے رقص مذہب کی طرح مقدس بن جاتا ہے!

رقص کی جمالیات (2)



● ہندوستانی رقص کا فارم تجریدی ہے، ایک بہتر جمالیاتی ذہن اس فارم کے حسن سے زیادہ لطف اندوز ہو سکتا ہے اور زیادہ جمالیاتی انبساط پا سکتا ہے۔ اکثر تجریدیت کی کیفیت ایسی ہو جاتی ہے کہ رقص متصوفانہ تجربے کے قریب آ جاتا ہے۔ رقص کرنے والے کو جو جمالیاتی تجربہ حاصل ہوتا ہے اس میں رقص دیکھنے والا بھی شامل ہونے لگتا ہے۔

ہندوستانی رقص میں انسان کا پیکر جمالیاتی تجربوں کا اظہار کرتا ہے لہذا حرکات و سکنات کے پیش نظر ڈرامے کے فن سے بڑی قربت نظر آتی ہے ہندوستانی رقص کی تاریخ میں اس بات کا ذکر ملتا رہتا ہے کہ رقص کی تعلیم دیتے ہوئے شاستروں کے علم پر زور دیا جا رہا ہے۔ ایک بنیادی مقصد یہ تھا کہ رقص اور ڈرامے کی روح ’اچھئے‘ کی سچی پہچان ہو سکے غور کیا جائے تو یہ بات عیاں ہو جائے گی کہ ہندوستانی رقص کی تکنیک ڈرامائی تکنیک سے بہت قریب ہے۔

ہندوستانی رقص کے مجرد فارم کا تقاضا یہ ہے کہ سر، ہاتھ، چھاتی، پیر، آنکھ، ابرو، ناک، ہونٹ، گال، منہ وغیرہ کے عمل و حرکت کو تجربوں تک پہنچانے کا عمدہ ذریعہ بنایا جائے۔ ان کے عمل و حرکت سے ’رسوں‘ کا بھی اظہار ہو اور انسان کے جذبات و احساسات کے مختلف رنگوں کی بھی پہچان ہوتی رہے، رقص ’رسوں‘ کے اظہار کا ذریعہ اس طرح بنے کہ وہ خود میلوڈی (Melody) بن جائے۔

ہندوستان میں صدیوں سے رقص کی ایک بڑی دنیا آباد رہی ہے، یہاں کا ذرہ ذرہ رقص کرتا ہے۔ اس بڑے ملک میں علاقائی رقص کی جانے کتنی صورتیں ہیں، ہر علاقے میں رقص کی مختلف صورتیں ملتی ہیں، انفرادی اور اجتماعی رقص کے جانے کتنے پہلو ہیں، قبائلی رقص کا اپنا مزاج ہے، قبائلی علاقوں میں بھی رقص کی متعدد صورتیں ملتی ہیں۔ کھیتوں کھلیانوں اور تہواروں سے ان کا رشتہ گہرا ہے۔ تکنیک کی مختلف صورتیں تو ملتی ہیں لیکن مجرد فارم موجود رہتا ہے۔ مجرد فارم میں عوامی جذبوں کا اظہار مختلف رنگوں میں ہوتا رہتا ہے۔ آئیے ہندوستانی رقص کی چند صورتوں پر ایک نظر ڈالیں۔

### بھرت ناٹیم کی جمالیات

بھرت ناٹیم یا بھارت ناٹم ہندوستان کا ایک قدیم رقص ہے جو داسی آٹم (Dasi Attam) کی ترقی یافتہ صورت ہے۔ داسی آٹم ایک قدیم کلاسیکی رقص ہے جس کی جڑیں یقیناً ندیہ شاستر کے بہتر اصولوں میں جذب ہیں داسی آٹم کے معنی ہیں دیو داسیوں کا رقص ”بھارت ناٹم جو داسی آٹم کی ترقی یافتہ صورت ہے اس کا مفہوم ہے: ”وہ رقص جو بھارت یا بھرت کے اصولوں کے مطابق ہو۔ ممکن ہے رقص سے ”داسی“ یا ”دیو داسی“ کے تصور کو علاحدہ کرنے کی شعوری کوشش کی گئی ہو۔ اس رقص میں دراوڑی اور آریائی کلچر کی خوبصورت آمیزش ہے۔



بھرت ناٹیم

شیو جنگوں اور پہاڑوں کے ایک انتہائی حیرت انگیز اور معنی خیز پیکر رہے ہیں انہوں نے جنوبی ہند میں رقص کو نئی معنویت عطا کی ہے۔ رقص میں وہ خالق بھی ہیں اور اشیاء و عناصر کے محافظ بھی، تخریب کار بھی اور رقص کا عظیم سرچشمہ بھی۔ نٹ راج کا ذکر و تخلیق کے آہنگ اور خود تخلیق کی علامت ہے۔ ان کے بائیں ہاتھ میں تباہی کی آگ ہے اور دوسرے ہاتھ میں تحفظ کا گہرا تاثر، ایک ہاتھ جو بائیں پاؤں کی طرف اشارہ کرتا ہے اور کسی قدر اٹھا ہوا ہے خوشیاں اور مسرتیں بخشتا ہے، دایاں پاؤں عفریت کے جسم پر ہے کہ جسے انہوں نے ٹھکست دی ہے نٹ راج کے توازن اور تنظیم اور سکوت اور حرکت نے ”داسی آئم“ کی بنیادیں مضبوط کی ہیں۔ بدھ ازم نے بھی سکوت میں حرکت کو قبول کیا اور مدراؤں کو اہمیت دی۔ جنوبی ہند میں بدھ ازم کے دھیان، گیان، سکوت و حرکت اور مدراؤں کے نقطہ عروج نے بھی داسی آئم کے فن کو تقویت بخشی ہے، بارہویں صدی میں وشنویت نے اپنا گہرا اثر ڈالنا شروع کیا، داسی آئم کا فن اس سے بھی متاثر ہوا۔ جنوبی ہند کے بعض مندروں میں رانی سانتالا (Santala) کے رقص کے جو نقوش ملتے ہیں وہ جہاں داسی آئم کی اداؤں کو اجاگر کرتے ہیں وہاں وشنویت کے اثرات کی بھی نشاندہی کرتے ہیں ’سانتالا کے رقص نے آنے والی نسلوں کو بڑی شدت سے متاثر کیا ہے۔

داسی آئم میں ہندوستانی کلاسیکی رقص کے تینوں پہلو ملتے ہیں یعنی نرت، (خالص) نرتیہ (تاثرات) اور تاپیہ (ڈراما) اس رقص کی چند بنیادیں، جمالیاتی خصوصیات کو اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے:

☆ الارپو (Allarippu) وہ ابتدائی ہے جو خالص رقص کا نمونہ ہوتا ہے۔ اس میں عام طور پر جذبات و تاثرات کا اظہار نہیں ہوتا اور کوئی کہانی بھی پیش نہیں ہوتی۔ الارپو کی بنیاد متکلف لفظ الارمپو (Alarrimpu) ہے جس کا مفہوم ہے ”پھولوں سے سجنا“



شیو کے رقص کی کئی اداؤں کی جمالیاتی وحدت  
(چالوکیہ عہد۔ آٹھویں صدی)

ابتدا میں رقص سے یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ فنکار بکھرے ہوئے پھولوں کو اپنے دیوتا کے لیے جمع کر رہا ہے۔ رقص کرنے والوں کا یہ عقیدہ رہا ہے کہ اسٹیج کے درمیان ہر ہمارا موجود رہتے ہیں۔ ابتداء میں یہ ظاہر کیا جاتا ہے کہ آئندہ رقص کے پہلو کس نوعیت کے ہوں گے۔ یہی وجہ ہے کہ ابتداء میں رقص دیکھنے والوں کی دلچسپی میں اضافہ کرتا رہتا ہے۔ ابتداء میں ہی میں رقص یا رقصہ دیکھنے والوں کی توجہ اپنی جانب کھینچ لیتی ہے اور آہستہ آہستہ ایک جذباتی اور تاثراتی رشتہ قائم کر لیتی ہے۔

ہذا سے عورتوں کا رقص تصور کیا گیا تھا لیکن اس میں مرد بھی شامل ہو گئے، شیو کے اردھ نارائشور کے حتی تصور نے اس سلسلے میں بوانفسیاتی سہارا دیا ہے۔ یہ احساس کہ عورت مرد کے بغیر مکمل نہیں ہے اور دونوں کی وحدت کسی بھی فن کے لیے ضروری ہے غیر معمولی احساس ہے اور اسی وجہ سے ’داسی آنم‘ میں عورت کے ساتھ مرد شامل ہوا۔

’داسی آنم‘ میں دائیں جانب مرد کا جلال و جمال (نٹڈ) ہوتا ہے اور دوسری جانب نسوانی نزاکت اور نرمی (لاسیہ) ہوتی ہے۔ دونوں کی جذباتی کیفیتوں کی وحدت اچھے ’داسی آنم‘ کو جنم دیتی ہے۔

☆ ’سلوکوتس‘ (Sollokuttus) داسی آنم کا ایک لازمی جزو ہے، ایک خاص آہنگ کے ساتھ رقص کی دھمک کے ساتھ بول سنائے جاتے ہیں، حرکت اور دھمک کو ان کے آہنگ کے مطابق ’بول‘ عطا کیے جاتے ہیں یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہ ’بول‘ رقص کی حرکت اور دھمک کی علامت ہیں وہ آوازیں جو فنکار کے پاؤں کی دھمک سے ابھرتی ہیں ان کی نمائندگی ’بول‘ کے آہنگ سے کی جاتی ہے مثلاً ایک ’جاتی‘ (آہنگ) یہ ہے۔

تا۔ کی۔ تا۔

دوسری ’جاتی‘ (آہنگ) جیسے ’پتر سن‘ کہتے ہیں یہ ہے:

تا۔ کا۔ دھی۔ سی۔

تیسری جاتی یعنی ’خاندی جاتی‘ یہ ہے:

تا۔ کی۔ تا۔ کی۔ تا۔

چوتھی جاتی یعنی ’مسر جاتی‘ (Misra) یہ ہے:

تا۔ کا۔ دھی۔ سی۔ تا۔ کی۔ کا۔

اور پانچویں جاتی جسے سنگرنا (Sankirana) کہتے ہیں یہ ہے:

تا۔ کا۔ دھی۔ سی۔ تا۔ کا۔ تا۔ کی۔ کا۔

رقص کے آہنگ کے مطابق بول کے آہنگ کی بڑی اہمیت ہے۔



### سانچی استوپ نمبر-1 رقص کا ایک معنی خیز تحرک!

کہا جاتا ہے کہ شیو نے 108 رقص کیے، بھرت نے بھی 108 تیوروں کی وحدت کا ذکر کیا ہے۔ جسم اور ہاتھ اور پاؤں کی حرکتوں اور اشاروں کے یہ 108 پہلو ”کران“ (Karana) کہے جاتے ہیں۔ ”چیتا مبر مندر“ میں یہ تمام ”کران“ منقش ہیں۔ رقص کے تجربوں نے جہاں ان تیوروں میں نئی معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے وہاں نئے تیور بھی شامل کیے ہیں جو بھارت ناٹم میں عام طور پر نظر آتے ہیں۔

’داسی آٹم‘ میں اس قسم کے کم و بیش پندرہ تیور ہیں ’کران‘ اور ’اڑاؤ‘ (Aduva) اس رقص کے درمیانی حصے ہیں درمیانی حصے میں رقص کا نقطہ عروج پیش ہوتا ہے۔

☆ ’داسی آٹم‘ میں اختتام کی بھی بڑی اہمیت ہے، اختتام کو ترمان (Trimanna) کہتے ہیں اس کی تین صورتیں ہیں:

- 1- رقص، رقص کے کسی ایک پہلو کو نقطہ عروج پر لے آتا ہے اور رقص ختم ہو جاتا ہے۔
- 2- رقص ایک ہی پہلو کو اہمیت دیتا ہے اور اس کا اختتام ”ترمان“ ہے۔
- 3- رقص ابتدا ہی میں کوئی پہلو شدت سے پیش کرتا ہے اور اسے ابتدا ہی میں ختم کر دیتا ہے۔

### ☆ بھگوت میلار رقص اور اس کی جمالیات

بھگوت میلار رقص کلاسیکی رقص میں ایک ممتاز درجہ رکھتا ہے۔ اس میں ڈراما بھی پیش ہوتا ہے۔ اس کی روایت قدیم ہے۔ تجور کے علاقے

میں یہ رقص بہت مقبول ہے۔ شریکار رس کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس رقص کا دائرہ وسیع ہے۔ اس کی تکنیک میں نغمے کو اہمیت حاصل ہے، عموماً تنہا رقص نغمہ سنا تا اور رقص کرتا ہے۔ رقص میں ڈرامائی کیفیتوں کو اجاگر کرتا رہتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ بھگوت میلار رقص کی تاریخ گیارہویں صدی عیسوی سے شروع ہوتی ہے ممکن ہے اس سے پہلے اس کی روایت موجود ہو۔ جنوبی ہند میں اس کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ اس میں دیکھنے کے لیے ہر طبقے کے لوگ شریک ہوتے ہیں، سادھو اور یوگی بھی اسے پسند کرتے ہیں ایک روایت یہ بھی ہے کہ اسے کسی یوگی نے شروع کیا تھا، تین سو سال قبل اس رقص کی ابتدا اس طور پر ہوئی کہ ایک یوگی نے ایک بیمار کو اچھا کرنا چاہا جب کسی عمل سے بیماری نہ گئی تو اس نے رقص کرنا شروع کیا اور پھر آہستہ آہستہ وہ بیمار صحت مند ہوتا گیا۔ رشی کا نام بھگوت بتایا جاتا ہے ممکن ہے اسی کے نام پر اس رقص کا نام بھگوت میلار پڑ گیا ہو۔

”بھگوت میلار“ رقص کو رقصوں نے اتنا عزیز رکھا کہ اس میں نئے نئے تجربے کرتے گئے ڈراما کو اس رقص میں شامل کر کے اس کے بارہ خوبصورت پہلو پیدا کیے۔ اس رقص میں پرلہاد، اوشا اور مہاراجہ ہریشچندر وغیرہ کے کردار شامل کر کے عورت کے حسن کا اظہار طرح طرح سے کرتا شروع کیا۔ آہستہ آہستہ ستیا کلیا نم رکنی کلیا نم، ساوتری کے نام شامل کیے اور ان کی کہانیاں رقص میں پیش کرنے لگے۔ یہ تمام کردار علاقائی قصوں کہانیوں کے کردار تھے اس لیے اس رقص کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔



شیو کے رقص کی ایک ادا  
چولا عہد (گیارہویں / بارہویں صدی)

گاؤں گاؤں یہ رقص مقبول ہوتا گیا ہے، اس میں دیومالا کے کرداروں کے علاوہ حقیقی تاریخی راجاؤں اور راجکاروں کے قصے بھی ہیں کیے گئے ہیں۔ تمل ناڈو کے اس معروف رقص میں موسیقی اور مکالموں دونوں کی بڑی اہمیت ہے۔

### شیو لیلاناٹم اور کچی پوڑی

شیو لیلاناٹم، بھی ایک قدیم رقص ہے جس میں شیو کی کہانیاں پیش ہوتی رہی ہیں۔ ڈرامائی خصوصیتوں کی وجہ سے یہ رقص جنوبی ہند میں بہت مقبول رہا ہے۔

جب بھگوت گیتا نے لوگوں کے دل میں جگہ پائی اور کرشن عوام کے محبوب ترین پیکر بن گئے تو کچی پوڑی (Kuchi Pudi) رقص نے ڈراما کی خصوصیتوں کے ساتھ ایک نئی جہت پیدا کی۔

کرشن بھگتی تحریک نے رقص کو نئے تجربوں سے آشنا کیا اور محبت کا ایک لازوال تصور رقص کے وجود میں پکھل گیا۔ بھگتوں نے اس تحریک کے لیے جہاں گیتوں اور نغموں اور موسیقی وغیرہ کا سہارا لیا وہاں رقص اور ڈراموں کو بھی اہمیت دی۔ آندھرا پردیش میں ”کچی پوری“ رقص نے ہندوستانی رقص کو بے حد مقبول کیا ہے۔

دونوں رقص یعنی کچی پوڑی اور بھگوت میلہ ناک و شنویت سے متاثر ہوئے۔ مختلف یوگیوں نے ”کچی پوڑی“ کو زندہ رکھنے اور اسے جمالیاتی صورت عطا کرنے میں نمایاں حصہ لیا ہے جس میں سدھیندریوگی کا نام اہمیت رکھتا ہے۔ اس رقص کو ادھیرا کی صورت بھی دی گئی اس سلسلے میں ”کرشن لیلارتنگی“ ایک شاہکار تصور کیا جاتا ہے۔ رقص کرنے والوں نے گیتا گووند (بے دیو) اور بھاگوت پران سے موضوعات منتخب کیے اور انہیں رقص کے ذریعہ پیش کیا۔

رمیہ شاستری کی تخلیق گلاکاپام (Gollakapam) اور تھیگ راج کی کرتیوں (رقص اور نغمے) نے کچی پوڑی کو مقبول بنانے میں بڑا حصہ لیا ہے۔

یہ رقص قدیم موسیقی اور قدیم رقص کی تکنیک کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ فنکاروں کا تنگوار اور سنسکرت جانا ضروری ہے ورنہ یہ رقص ممکن نہیں ہے۔

### کورواونجی رقص

کورواونجی (Kuravanji) جنوبی ہند کا مشہور عوامی رقص ہے اس میں ”داسی آٹم“ کی تکنیک کا آزادانہ استعمال ہوتا ہے۔ نوجوان لڑکیوں کا یہ محبوب رقص ہے۔ رنساہروں پر تل کی مانند سیاہ نقطے لگائے جاتے ہیں جن سے دو شیرازوں کے حسن میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ نگاہ بد سے بچے رہنے کی بھی علامت ہے۔ جنوبی ہند کے پہاڑی علاقوں میں یہ رقص مقبول رہا ہے۔ ان علاقوں کے مردوں اور عورتوں نے سانپ کے کھیل تماشے دکھاتے ہوئے جانے کتنے علاقوں میں اس رقص کو مقبول بنایا ہے۔

کورواونجی میں رومانی اساطیری کہانیاں بھی ہیں اور ایسے قصے بھی کہ جن میں مستقبل کے اشارے ہیں پٹھن گونیاں کی گئی ہیں۔

شیو کے لڑکے سبرانیہ اور خوبصورت دو شیرہ والی (Vallia) کی محبت کے واقعات اس رقص کے محبوب موضوعات ہیں۔ وٹی کور قاصد کے روپ میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کہانی میں تیش بھی اہم کردار ہیں جو سبرانیہ کی مدد کرتے ہیں۔

بہت سی کہانیوں کے موضوعات میں بھی یہ دلچسپ نکتہ ہے کہ محبوبہ عموماً جنگل کی زندگی سے وابستہ ہوتی ہے۔ کبھی کسی شہزادے سے عشق ہوتا ہے اور کبھی کسی دیوتا سے۔ ان موضوعات پر جو رقص پیش ہوتا ہے وہ عوامی جذبات اور اساسات کے ساتھ قدیم ترین رقص کی تکنیک اور کلاسیکی آہنگ بھی لیے ہوتا ہے۔ اس پر شیوازم کے اثرات بہت گہرے ہوتے ہیں ”شدت“ اس رقص کی بڑی خصوصیت ہے۔ جذبات کی شدت رقص کو اپنی کثرت میں لے لیتی ہے اور اس کا پورا وجود حد درجہ متحرک ہو جاتا ہے۔

## کٹھالی کی جمالیات

’کٹھالی کا وطن کیرالا ہے یہاں صدیوں سے دوسرے ملکوں کے تاجر، دانشور، فنکار اور علماء آتے رہے ہیں، مختلف پلجر کی آمیزشیں ہوتی رہی ہیں۔ یونانی، رومی، عرب اور چینی یہاں ہاتھی دانت، سونا، مور اور دوسرے پرندوں اور جڑی بوٹیوں کی تلاش میں آئے، یہودیوں کے لیے بھی یہ پناہ کی جگہ بنی، مندروں کی تعمیر اور پھیلنے کے جال کے بڑے مربعوں پر چینی اثرات نظر آتے ہیں۔ فن تعمیر اور مجسمہ سازی پر یونانیوں، رومیوں اور عربوں کے اثرات ملتے ہیں۔ آریائی اور دراوڑی پلجر کی آمیزش کی خوبصورت مثالیں بھی ملتی ہیں۔

دراوڑ بھگوتی کی عبادت کرتے تھے جو ’عظیم ماں‘ یادہرتی ماں کی صورت ہے۔ فطرت کے تخلیقی عمل کے احساس کا یہ انتہائی پاک، معصومانہ اور بھولا بھالا اظہار تھا۔ دھرتی اناج دیتی ہے۔ اس کے لیے موسموں کے خوبصورت چکر کو قائم رکھتی ہے۔ اسی کے فیض سے نسلیں قائم رہی ہیں اور قائم رہیں گی۔ یہی جنم دیتی ہے، مرنے کے بعد ہم اسی سے مل جاتے ہیں، تخلیق کا بیج اسی میں ہوتا ہے، وہی اسے سنبھالتی ہے، اس کے بطن سے ہر شے کا وجود ہے، ’عظیم ماں‘ کا ایسا تصور ابتدا میں کئی ملکوں میں ملتا ہے۔ (Isis Venus Ishtar Ashtoreth Ceres Aphrodite) سب اسی تصور کے ابتدائی حسی پیکر ہیں، ’عظیم ماں‘ یادہرتی ماں کے ساتھ دراوڑ ناگ اور ناگ دیوتا کی بھی پرستش کرتے تھے، دھرتی سے ناگ نکلتے ہیں اور پھر دھرتی میں چلے جاتے ہیں، ناگوں کے نکلنے اور واپس جانے کی علامت اہمیت اختیار کر گئی، ناگ، جنم، یکس، ارتقاء اور روح کی ارتقائی منزلوں موت اور فنا سے پرے زندگی، عرفان، عقل، مایا کے پردوں کو چاک کرنے والے پیکر سب کی علامت ہیں قدیم رقص میں سانپ کی علامت مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ ہم پن تلل (Pampintillel) ناگ ہی کا رقص ہے۔

کٹھالی کا مطالعہ کرتے ہوئے ان روایات کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے اس لیے کہ اس رقص میں ان تمام تصورات اور تاثرات نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ کٹھالی کے متعلق عام رائے یہ ہے کہ یہ آریوں سے قبل دراوڑ مزاج اور آریوں کی آمد اور ان کے پلجر کی تہذیبی آمیزش کے بعد کے دراوڑ مزاج کا خوبصورت امتزاج ہے۔ اس کی جمالیات ماضی اور حال کے حسن کے تاثرات کا مجموعہ ہے۔ فطرت کی پرستش اور سادگی کا حسن بھی ہے اور نئے مزاج کے جلوے بھی ہیں۔ جن کا ایک واضح اظہار چھندا (Chenda) یعنی نقارہ ہے۔ مدھیہ پردیش، بہار اور اڑیسہ میں اس نسل کے لوگ آباد ہیں۔ یہاں کے رقص میں سادگی اور پیچیدگی کے حسن کا امتزاج ملتا ہے۔ جب دشمنوں کا تصور شامل ہوا تو غفرتوں کے کردار پیچیدگی پیدا کرنے لگے اس سے قبل بھگوتی کے تصور نے سادگی کا حسن ہی عطا کیا تھا۔

رفتہ رفتہ بھگوتی کالی میں جذب ہو گئی اور کالی کی پرستش ہونے لگی۔ نیباروں (Nyars) نے کالی کو بڑی سے شدت سے قبول کیا۔ نیار جنگجو تھے جنگ کے طور طریقوں سے واقف تھے، نئی نسل کو جنگ کی مناسب تربیت دیتے تھے (کالی کو قبول کرنے کی نفسیاتی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے) یہی وہ لوگ تھے کہ جنہوں نے اپنے علم کو رقص میں جذب کیا اور کٹھالی کی بنیاد مضبوط کی۔ تربیت دینے کی روایت نے اس میں بڑا حصہ لیا ہے ناگ کے پیکر کبھی دشمنوں کی صورتوں میں سامنے آئے اور کبھی محافظ کی طرح، کالی کی گرفت میں ساری دنیا آگئی لہذا ناگ بھی اس کے حکم کی تعمیل کرنے لگے۔



کھانگی (کراچی)  
(علی دہلی)

پاؤں کے تحریک، پاؤں کو کم تھکانے کی خواہش اور کسی بھی جانب آزادانہ حرکت کی آزادی اس رقص کی بنیادی خصوصیات ہیں جن کا گہرا رشتہ جنگ اور جنگ کے طور طریقوں اور تربیتوں سے ہے۔ رفتہ رفتہ آریوں کی بہت سی کہانیاں شامل ہوئیں، مہابھارت، راما، شیو پران اور بھگوت پران کی کہانیاں اس رقص میں پیش ہونے لگیں۔ موسیقار جو گاتے ہیں رقص انہیں رقص میں پیش کرتے ہیں رومانی فضاؤں کی تشکیل کے ساتھ یہ رقص خطرناک خونی جنگوں کی فضاؤں کی بھی تشکیل کرتا ہے۔

کھٹاکلی میں معنی خیز حرکت و اشارہ اور سوانگ اور نقالی دونوں کی اہمیت ہے۔ ان کے لیے مناسب تربیت ضروری ہے اور یہ تربیت بہت مشکل ہے جسمانی ورزش (Mai Sadhakam) پاؤں کے تحریک پر مکمل اعتماد پیدا کرنے کے لیے پاؤں کی مناسب ورزش (Kal Sadhakam) معنی خیز حرکات و سکنات اور اشارات کی مناسب تربیت (Murda Sadhakam) اور چہروں پر تاثرات کے ابھارنے یا پیدا کرنے کی ورزش اور تربیت (Mukhabhinaya Sadhakam) کے بغیر یہ رقص پیش نہیں ہو سکتا۔ اس تربیت میں مختلف آہنگ اور ان کی جہت دار مختلف اور متضاد پہلوؤں پر خاص توجہ دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔

کھٹاکلی ایک مشکل آرٹ ہے اس کی تمام تکنیکوں پر حاوی ہونا آسان نہیں ہوتا اس کی جمالیات کا شعور اسی وقت حاصل ہو سکتا ہے جب ذہنکار صرف اس کی روح اور اس کے جوہر سے واقف نہ ہو بلکہ اس کی تمام خصوصیات پر بھی دسترس رکھتا ہو۔ کھٹاکلی کی مدراؤں میں صرف ہاتھ کے جانے کتنے معنی خیز اشارے اور کنایے ہیں ہاتھ یا ہاتھوں کی ذرا سی حرکت سے مدرا بدل جاتی ہے۔ پانکھ مدرا میں ہاتھ کھلا رہتا ہے۔ صرف اس ہاتھ کے درمیان کی انگلی بھگی رہتی ہے۔ اس مدرا سے چالیس سے بھی زیادہ معنی پیدا کیے جاسکتے ہیں۔ دو ہاتھوں کا ایک اشارہ آفتاب، طلوع آفتاب، غروب آفتاب، صبح، دن، زمین، چاند، بادل اور جنم وغیرہ کا اشارہ بن سکتا ہے اور ایک ہاتھ کا ایک ہی اشارہ تازہ پتوں، آئینہ، آواز، ریت، جسم وغیرہ کا اشارہ بن سکتا ہے۔ مٹے، دباؤ، جنگ کی تیاری اور تشدد وغیرہ کو بائیں ہاتھ سے اس وقت پیش کیا جاتا ہے جب وہ سینے کی بائیں جانب ہو، ہاتھ بندریں اور انگوٹھا پہلی انگلی پر ہو۔ شیر اور برہما کو نمونا سر امدرا (Misra Mudra) یعنی ایک سے زیادہ مدراؤں کے امتزاج میں پیش کیا جاتا ہے۔ انگلیوں کا ایک دوسرے سے رابطہ پیدا ہوتا رہتا ہے اور اس سے مختلف مدراؤں کے ذریعہ تاثرات ابھارے جاتے ہیں۔

کھٹاکلی، کے ذہنکار کھٹاکلی سادھ کام (Mukhabhinaya Sadhakam) کی طرف گہری توجہ دیتے ہیں اس لیے کہ یہی بنیادی ابھینے ہے اس میں آنکھوں کے تاثرات یا آنکھوں کا ذرا مائی عمل (نہیں ابھینے) کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ مختلف جذبات کا اظہار آنکھوں کے ذریعہ کس طرح کیا جائے یہی بنیادی بات ہے، اس رقص کی جمالیات میں آنکھوں کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہاتھوں کی حرکتوں اور آنکھوں کے عمل کے خوبصورت امتزاج سے اس رقص کی جمالیات سامنے آتی ہے۔

آنکھیں

وجود کا اظہار ہیں، لہذا رقص کی روح آنکھوں میں ہے، بعض رقص ایسے بن جاتے ہیں جن میں بول یا مصرعوں کا مرکزی نکتہ یا مرکزی خیال صرف آنکھوں سے ظاہر ہوتا ہے اس آرٹ کے لیے نوکی کانوکا کی جمالیاتی اصطلاح استعمال کی گئی ہے جو کھٹک کے بھاؤ کھٹا (Bhava Dikhana) سے زیادہ اہم ہے جب مرکزی خیال یا بنیادی خواہش یا بنیادی جذبہ آنکھوں میں شدت اختیار کر لیتا ہے تو رقص پورے وجود کی علامت بن کر لمحوں کو منجدر رقص بناتا ہے اور آنکھیں مجسم رقص کا استعارہ بن جاتی ہیں پورے رقص کا آہنگ جیسے ایک نلفے پر آکر ٹھہر گیا ہو!

آنکھوں کی آٹھ اداؤں کا ذکر ملتا ہے اور یہی آٹھ اداؤں کھٹاکلی کی بنیاد بنی ہیں۔

☆ سام آنکھوں کی فطری کیفیت

☆	می لتیا	نصف کھلی آنکھیں
☆	الوکتیا	مکمل کھلی آنکھیں
☆	سانچی	مرکز سے ہر طرف دیکھتی ہوئی آنکھیں
☆	پرالوکتیا	دو جانب دیکھتی ہوئی آنکھیں
☆	آلوکتیا	اوپر کی طرف دیکھتی ہوئی آنکھیں
☆	انوری تیا	لحوں میں کبھی اوپر اور کبھی نیچے دیکھنے والی آنکھیں
☆	انوری تیا	نیچے کی طرف دیکھنے والی آنکھیں

اور

☆

یہ آنکھیں اپنی خاص چمک دمک اور آب و تاب سے پہچانی جاتی ہیں، سرسری اور اچھٹی ہوئی نظر بھی کسی نہ کسی حقیقت یا تجربے کا احساس عطا کر دیتی ہے ان تمام انداز نظر کا رشتہ گہرے تجربوں سے قائم ہے اور اسی رشتے سے اس رقص کی جمالیات کی پہچان بہتر طور پر ہوئی ہے۔ مثلاً سام یعنی آنکھوں کی فطری کیفیت کا اظہار عموماً اس وقت ہوتا ہے جب رقص دیوتاؤں کی حسی نقالی کرتا ہے۔ اسی طرح می لتیا یعنی نصف کھلی آنکھوں کے بعض تاثرات کا اظہار اس وقت ہوتا ہے جب عبادت کے لحوں کے تقدس کو پیش کیا جاتا ہے یا سانپ کی سرسراہٹ کا رد عمل ابھار اجاتا ہے جب رتھ یا پیر کے چلنے یا کسی بھی چیز کی شدت کو پیش کیا جاتا ہے تو الوکتیا یعنی مکمل طور پر کھلی آنکھوں میں تاثرات ابھارے جاتے ہیں۔

نگاہوں کی نو حرکتیں ہیں آنکھوں کی پتلیوں اور پونٹوں کو نو طریقوں سے رقص کا حصہ بنایا جاتا ہے۔ بھویں اس میں نمایاں حصہ لیتی ہیں ابروؤں یا بھوؤں کی سات حرکتیں اہمیت رکھتی ہیں۔ رسوں کے اعلیٰ ترین اظہار کے لیے کتھاکلی کا فن بہت آگے ہے اس فن میں رسوں کو ابھارنے، ان میں تحرک پیدا کرنے اور احتیاط کے ساتھ رقص دیکھنے والوں کے احساس اور جذبے میں شدت پیدا کرنے کی بڑی صلاحیت ہے، رسوں کی معنویت اس طرح پھیلی ہے کہ فن فنکار اور اس فن سے لطف اندوز ہونے والے تینوں ایک جمالیاتی دائرے میں آجاتے ہیں اور یہ ایک غیر معمولی فنکارانہ عمل ہے۔ کتھاکلی، میں یوں تو کئی سو مند رائیں ہیں لیکن فنکاروں نے چوبیس مند رائیں منتخب کی ہیں ان ہی میں تمام مندراؤں کا حسن ہے یہی وجہ ہے کہ اس فن کے لیے چوبیس مندراؤں کا شعور ضروری ہے یہ رقص مسلسل ریاض کا تقاضا کرتا ہے۔

کتھاکلی میں آرائش و زیبائش کو ہمیشہ ضروری سمجھا گیا ہے، چہروں، آنکھوں اور بالوں کی مناسب آرائش کی طرف خاص توجہ دی جاتی ہے اس طرح لباس اور زیورات پر بھی خاص نظر رہتی ہے۔ اس رقص میں تو دو پیام رقص بھی شامل ہوتا ہے جو کئی لحاظ سے توجہ طلب ہے اس میں ہنستی اور مایا کو علامتوں کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اسے لیا بھی کہتے ہیں۔ اس رقص کے ذریعہ کائنات کی توانائی کا احساس پیدا کیا جاتا ہے، اسے عموماً ابتدا میں پیش کیا جاتا ہے کتھاکلی کی تکنیک اس رقص کی تکنیک کو بھی مشکل بنا دیتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں کتھاکلی ایک منفرد دبستان ہے کتھاکلی نے رقص کو ڈراما بنادیا ہے ایسا ڈراما جو اپنی پیچیدگی کا حسن رکھتا ہے، یہ فن جلال و جمال کے اظہار کا ایک انوکھا فن ہے جو پورے وجود کے جذباتی اور ذہنی فلسفے کو اپنے مخصوص آہنگ سے نمایاں کر رہتا ہے۔

☆ موہنی آٹم

موہنی آٹم کا مزاج اساطیری ہے، وشنو نے موہنی کی صورت اختیار کی تھی اس لیے اس رقص کا ایک اساطیری مزاج بنایا ہے۔

اس رقص کے ذریعہ دیوتاؤں کی فتح (سمندر کے امرت کو پانے کا واقعہ) کو طرح طرح سے پیش کیا گیا ہے اور نہ جانے کتنی دوسری کہانیاں اس رقص سے وابستہ ہو گئی ہیں۔

موہنی عورت کے حسن و جمال کی علامت ہے۔ 'داسی آتم' اور 'کھاکلی' کے نسوانی پہلو (لاسیہ) کی تکنیک اس رقص میں ملتی ہے۔ طوائفوں نے مختلف علاقوں میں اسے اپنایا اسی وجہ سے اس رقص کی جانب زیادہ توجہ نہیں دی گئی۔ اس کی تکنیک اور ذکر انہ اظہار کی وجہ سے بے حد مقبول رہا ہے اس کا ہر تحرک باوقار ہے عمدہ مختصر رومانی اور اساطیری کہانیوں کے لیے اس رقص کو مقبولیت حاصل رہی ہے۔ اس کی دھمک میں نرمی اور گداز ہے۔ دراؤں میں یہ رقص کھاکلی سے متاثر ہے ہاتھوں اور آنکھوں سے بہتر تاثرات پیش کیے جاتے رہے ہیں عورت کے خوبصورت پرکشش اور لذت آمیز جسم نے اس رقص میں بڑی اہمیت حاصل کر لی۔ اس میں زیادہ سے زیادہ گانے شامل ہونے لگے لہذا شاعر اور موسیقار دونوں اس رقص کے لیے ضروری بن گئے۔ عورتوں نے اپنے عام لباس میں یہ رقص کیا ہے اور پھولوں کو صرف آرائش و زیبائش کے لیے پسند کیا ہے۔

### ☆ کتھک کی جمالیات

کتھک ایک قدیم ترین رقص ہے معنی ہیں "کہانی سنانے والا" کتھا (کہانی) کتھک کا بنیادی جز ہے کتھک کا فن کار اپنے آرٹ سے کہانی کو جلوہ بنادیتا ہے۔ ہندوستان کی جانے کتنی اساطیری، مذہبی اور علاقائی کہانیوں کو کتھک نے اپنی جمالیاتی قدروں کے احساس اور جذبے سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں جانے والے کتھک سنانے والے اور تجربے بیان کرتے تھے اپنے علم کی روشنی عطا کرتے تھے، اساطیر اور مذہب سے اپنی واقفیت کا اظہار کرتے تھے، ایسے تمام تجربوں اور کہانیوں اور قصوں کو لوگوں کے احساس اور جذبے سے قریب تر کرنے کے لیے فن کاروں نے رقص کا سہارا لیا، ابتدا میں رگ وید اور اپنشدوں کی خاص خاص باتوں کو رقص کے ذریعہ پیش کیا گیا پھر مہابھارت اور رامائن وغیرہ کی کہانیوں کو موضوع بنایا گیا تاکہ عوام تک ان کی روشنی تمام رسوں کے ساتھ پہنچ سکے۔ ابتدا میں رقص پر آریائی مزاج غالب رہا، ہندو اسطور اور مذہبی خیالات کو موسیقی، شاعری اور نغموں میں پیش کیا گیا اور رقص میں ان سب کو شامل کر کے ڈرامائی کیفیتیں پیدا کی گئیں۔



ساچی کے استوپ نمبر ۱ پر رقص جمال!



کتھک کا جمال  
(ستارہ دیوی)

کھٹک کی تاریخ پر نظر رکھی جائے اور اس کے موضوعات اور اس کی تکنیکی تبدیلیوں کا تجزیہ کیا جائے تو اندازہ ہو گا کہ اس رقص میں بڑی وسعت اور پلک ہے۔ اس نے ہر دور کے مزاج کو ہم آہنگ کیا ہے۔ جانے کتنے تاثرات قبول کیے ہیں، چین، وسط ایشیا، ترکی، ایران اور مصر کی تہذیب نے بھی ہندوستان کی مٹی کی خمہ شبوؤں کے ساتھ اسے کسی نہ کسی طرح متاثر کیا ہے۔ بدھ ازم کے آخری زمانے میں اس رقص نے بدھ کھاؤں کو موضوع بنایا تھا۔

ہندوستان کے کلاسیکی رقص کی روشنی حاصل کر کے کھٹک نے عوامی زندگی اور مجموعی طور پر تہذیبی زندگی سے ایک رشتہ قائم کیا ہے۔ اکبر کے زمانے میں اس فن نے عروج پایا، بھگتی تحریک اور صوفیانہ رجحانات نے اسے بڑی تقویت بخشی ہے۔ بزرگوں کے تجربوں کا فکارانہ اظہار ہوا، انسان دوستی کا جذبہ اس رقص کا اہم ترین موضوع رہا۔

کھٹک کے فنکاروں نے "نرت" میں ایسے شعری تجربوں کا سہارا لیا جن میں بھگتی کا جلوہ اور صوفیانہ تجربوں کی روشنی تھی۔ اس سے قبل 'وشنویت' کے گہرے اثرات واضح طور پر نظر آتے ہیں اور کرشن کے چکر نے تو وشنویت کی روایت کو اور پختہ کر دیا، کرشن کھٹک کے اہم ترین جمالیاتی موضوع بنے اور ان کے تعلق سے تجربوں کی ایک بڑی دنیا سامنے آئی اس رقص نے کرشن بھگتی کو جس شدت سے قبول کیا ہے اور اس کے تعلق سے جن اعلیٰ ترین تجربوں کا فکارانہ اظہار کیا ہے اس کی مثال نہیں ملتی

اس خوبصورت رقص میں دراوڑی اور آریائی تجربوں کی بڑی داؤد آمیز شملتی ہے اور کرشن بھگتی کے تجربے اس کی عمدہ ترین مثال ہیں۔ کرشن راوا، کرشن کی بھری، جسدوہا، جتنا، گوبیاں و رندابن وغیرہ سب اس رقص کے آہنگ میں شامل ہوئے اور کردار اور آہنگ بن کر رہے، مہابھارت کے کرشن بھی اپنی خصوصیتوں اور خاص طور پر اپنی گہری فلسفیانہ بنیدگی کے ساتھ جلوہ گر ہوئے۔

رقص کے لیے یقیناً یہ سب عمدہ ترین موضوعات تھے ان تمام قصوں اور کرداروں اور ان کی شخصیتوں کے آہنگ میں رس تھے، ایسے رس تھے، جن سے آئندہ ملتا ہے، جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے لہذا خوبصورت عناصر کے تاثرات اور رد عمل کو اس رقص نے جمالیاتی عبادت کی صورت دے دی اور رسوں اور آئندہ کا اعلیٰ ترین احساس بخشا، چنڈی داس، تلسی داس، میرابائی، سور داس اور وڈیا پتی کے نغموں کو کھٹک نے شدت سے قبول کیا۔ ان کے بول اس رقص سے سمجھ اس طرح وابستہ ہو گئے جیسے یہ اسی رقص کے پیش نظر یا اسی رقص کے لیے وجود میں آئے ہوں۔

ایران اور وسط ایشیا کے وہ فنکار جو مسلمانوں کے عہد میں ہندوستان آئے انہوں نے بھی اس کے ارتقاء میں نمایاں حصہ لیا اور دو بڑی تہذیبوں کی آمیزش نے اس رقص کے دائرے کو اور وسیع کیا۔ حضرت امیر خسروؒ نے 'یامنی' اور 'کامنی' کو ہندوستانی راگوں میں شامل کیا اور کھٹک نے اس خوبصورت آمیزش کو بڑی شدت سے قبول کیا۔ اس طرح اس کے نئے اسالیب پیدا ہوئے۔ اس کی تکنیک میں نئے تجربے ہونے لگے۔ اکبر نے فتح پور سیکری کے محل میں اس رقص کو نمایاں حیثیت دی اور اس کے ساتھ ہندوستان کے دوسرے درباروں میں اس کی جمالیاتی خصوصیتوں کی قدرو قیمت کا احساس ہونے لگا۔ مغلوں کے دور تک اس میں بہت سی تبدیلیاں ہوئیں آرائش و زیبائش کے پیش نظر لباس میں جو تبدیلی ہوئی ہے وہ بھی توجہ طلب ہے۔ اس کے آہنگ کی کئی جہتیں پیدا ہوئیں اور رقص کے حسن میں اضافہ ہوتا رہا، دھرپد کے آہنگ اور بول نے اسے عروج بخشا، شاعری کی نئی خوبصورت علامتوں نے اس کی اداؤں کو نئی معنویت بخشی، بھاؤ (Bhava) اور ابھینے (Abhiney) پر بھی گہرے اثرات ہوئے۔

کھٹک کی چند امتیازی جمالیاتی خصوصیات کو اس طرح پیش کرنا چاہتا ہوں۔

● پاؤں کے حرکت و عمل پر زیادہ توجہ رہتی ہے۔ یہ حرکت و عمل جمالیاتی انبساط پانے کا سب سے اہم ذریعہ ہے۔ رقص دیکھنے والوں کے احساس اور جذبے تک پہنچنے اور ان کے نروس سسٹم سے ایک رشتہ قائم کرنے کا اہم ترین وسیلہ ہے "دھک اور آہنگ ہی رشتہ

پیدا کرتا ہے۔

رقص (Speed) اس رقص کی روح ہے رقص کا جمال متاثر کرتا ہے۔

رقص کی شدت کے ساتھ اچانک رک جانے اور ساکت و بے حرکت ہو جانے کا عمل توجہ طلب بن جاتا ہے۔ شدت اور تیز عمل اور دھیمپن سکوت اور اچانک خاموشی، اس رقص کی جمالیاتی خصوصیات ہیں کہ جن سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔  
بھرت ناٹیم اور کٹھا کلی کی طرح کٹھک بھی ایک پروقار رقص ہے جو اپنے منفرد انداز سے حسن کی پروقار جہتوں کو پیش کرتا ہے  
ثبت آفاقی انسانی قدروں کے جمال کی شدت سے محسوس کرنے کا ایک وسیلہ بن جاتا ہے۔

لطافت اور نزاکت کا عمدہ معیار پیش کرتا ہے جس کی وجہ سے اس کا مجموعی تاثر حد درجہ لطیف اور نازک ہوتا ہے۔ یہ رقص لذت بخش ہے اور مسرت بخش رقص کی اپنی مثال آپ ہے لذت بخشی اور مسرت بخشی نے زندگی کے انبساط کو نمایاں طور پر جلوہ بنایا ہے۔  
اس رقص میں نرت، نرتیہ اور تانیہ تینوں کا امتزاج ایک جلوہ بن جاتا ہے۔

موسیقی اس کا لازمی جز ہے رقص کا آہنگ موسیقی کے آہنگ سے جذب ہو جاتا ہے آہنگ اور دھن یا پھر دونوں کی وحدت اس رقص کی جمالیاتی جہتوں سے آشنا کرتی ہے، سارنگی، پکھراج اور دو دھنوں کی مدد سے ایک پروقار فضا بنتی ہے اور آہنگ اور آہنگ کا رشتہ قائم ہوتا ہے۔

خاص لمحوں میں ایک ہی بول کو بار بار دہرانے کے عمل یعنی ”لہرا“ سے رقص کی شدت، اس کے دھیمپن اور تیز عمل کے ساتھ اچانک رک جانے کی کیفیت کا رد عمل اس رقص کے پروقار اور لطیف اور نازک اظہار کا خوبصورت نتیجہ ہے۔ مغل دربار میں ’لہرا‘ کو شامل کر کے اس رقص کے جمالیاتی اظہار کو اور پرکشش بنادیا گیا۔



رقص کا ایک نہایت خوبصورت تیور، کھجور اہو (چالوکیہ عہد 950ء)

• 'ماترا' کا خاص خیال رکھا جاتا ہے، موسیقی میں رقص کے عمل کے پیش نظر وقت کی تقسیم پر نظر رہتی ہے۔ ماترا تال (Beats) کا خیال ہے۔ تری تال (سولہ) ایک تال (بارہ) اور دو اور (چھ) ان تینوں کی اہمیت ہے ان تالوں کو ماترا کہا جاتا ہے۔

• تال کے ساتھ 'لے' کی بھی اہمیت ہے۔ 'لے' کی تیزی اور شدت اس کی آہستگی اور اس کی درمیانی کیفیت رقص کے حسن کو ابھارتی ہے۔ 'لے' کی آہستگی اور اس کی درمیانی کیفیت رقص کے حسن کو ابھارتی ہے، 'لے' کی آہستگی (وہمیت) بھی متاثر کرتی ہے اور اس کی تیزی اور شدت (دھتھ) اور اس کی درمیانی کیفیت (مدھیہ) بھی گہرا اثر ڈالتی ہے۔ 'لے' کا تعلق رقص کے اپنے آہنگ سے ہے، انہیں، تھا، (آہستہ) دوون، تھا، (تھا کی دوہری رفتار) اور چوگن (تھا کی چار گنی رفتار) بھی کہتے ہیں۔

کبھی کبھی آٹھ گن (تھا کی آٹھ گنی رفتار) بھی شامل ہو جاتی ہے ان کے علاوہ 'لے' کی کئی اور صورتیں اور کیفیات ہیں جن میں 'تھا' کی رفتار کو اور تیز کیا جاتا ہے، اسے بار بار دہرایا جاتا ہے۔

• اس رقص کا کلزا بھی اہمیت کا حامل ہے فنی کلزے یا حصے بھی گہرا تاثر دیتے ہیں۔ ہر کلزے کے بعد رقص کتھک کسی نہ کسی طور کا جمالیاتی پیکر بن جاتا ہے چونکہ اس رقص میں رقص عموماً ابتدا میں آہستگی کے حسن کو پیش کرتا ہے اس لیے ابتدائی کلزے بھی اس کے مطابق ہوتے ہیں۔ جیسے جیسے رفتار تیز ہوتی ہے کلزوں میں بھی تیزی اور شدت آ جاتی ہے، بلتھ (آہستگی) مدھیہ (درمیانی رفتار) اور درتھ (شدت) کے کلزے الگ الگ ہوتے ہیں، آمد اور سلامی و لمبتھ کے کلزے ہیں، تھکارنٹ داری اور سنگیت مدھیہ کے کلزے ہیں اور پران ورتھ کا کلزا ہے۔

• جب کوئی کلزا ایک ساتھ تین بار پیش کیا جاتا ہے اور اس کی رفتار ایک جیسی ہوتی ہے تو اسے چکر دھار کلزا کہتے ہیں یہی وہ مقام ہوتا ہے جہاں رقص کے بہترین فن کی پہچان ہوتی ہے۔ کتھک کا بڑا فنکار اس مقام پر اپنے آہنگ کا رشتہ تال سے قائم کر کے جمالیاتی انبساط عطا کرتا ہے۔

• 'کلزا' کا تصور چکر کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا، چکر اس میں جلوہ بن جاتا ہے۔ ایک پاؤں پر گھومنا یا پنچے کے بل تیز تیز گھومنا کلزا کا تقاضا ہے۔ چکر شدت اور تیزی کا تقاضا کرتا ہے اس چکر کا حسن یہ ہے کہ فنکار اپنے تمام تحرک کے باوجود اس مقام سے نہیں ہٹا جس مقام سے رقص کی ابتدا ہوتی ہے۔ چکر میں شدت کبھی کبھی اتنی بڑھ جاتی ہے کہ فنکار کے دو سر نظر آنے لگتے ہیں۔

• کتھک میں جب کوئی کہانی پیش ہوتی ہے تو بہت ہی کم وقت میں اس کہانی کی فضا اور اس کے کرداروں کے تاثرات پیش کر دیے جاتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ کہا جاتا ہے کہ کتھک جاپانی مصوری ہے جس میں تاثرات کی معنی خیز لکیریں تو ہوتی ہیں لیکن فنکار کم از کم لکیروں سے جمالیاتی تجربے پیش کر دیتا ہے۔ اس فن میں وہی تیزی اور شدت ہوتی ہے جو کسی بھی اعلیٰ مصوری کی خصوصیت ہے۔ اس رقص میں چہروں کے تاثرات کے ساتھ ہاتھوں کی مدراؤں کی بھی اہمیت ہے لیکن مدراؤں کی علاحدہ حیثیت نہیں ہے۔ یہ مدراؤں رقص کے مجموعی تحرک کا حصہ ہیں اس رقص کی مجموعی حرکت ہی سے مدراؤں کی معنویت اجاگر ہوتی ہے۔

• اس سلسلے میں کتھک کی جمالیات کے پیش نظر اس نکتے پر نظر ضروری ہے کہ فنکار کا جسم جذبات و احساسات اور تاثرات کا مجموعہ ہوتا ہے۔ ایچ یا پیکر بنتا ہے، جسم کا کوئی حصہ علاحدہ اہمیت نہیں رکھتا اور اسے علاحدہ کر کے دیکھنا مناسب نہیں ہے۔ کتھک تو حرکت کی سیال صورت کا رقص ہے رقص کو درخت، سورج یا چاند پیش کرنا ہے تو اپنے ہاتھوں سے اشارہ نہیں کرتا بلکہ اس کا پورا جسم ایچ یا پیکر بن جاتا ہے۔

● فنکار جب ایک سے زیادہ کردار پیش کرتا ہے تو کرداروں کے مختلف یا متضاد عمل کا معاملہ بھی اس کے پیش نظر رہتا ہے اسے ایک عمل کے بعد دوسرے عمل کی طرف رخ کرنا پڑتا ہے تاکہ عمل اور کردار کا فرق محسوس ہو سکے۔ رمز او قاف کا یہ حسن 'پلٹا' میں ملتا ہے جسم کی مکمل تبدیلی کے ساتھ فن کار دوسری جانب آجاتا ہے، رمز او قاف کے حسن کے احساس کے بغیر یہ عمل ممکن نہیں ہے۔

'پلٹا' اس رقص کے دائرہ کو اس طرح وسیع اور گہرا کرتا ہے کہ رقص دیکھنے والوں کو موجود منظر ایک یا ایک سے زیادہ جہتوں کا صرف احساس ہی نہیں ہو تا بلکہ وہ جہتیں ان کی آنکھوں کے سامنے آجاتی ہیں۔ 'پلٹا' میں چہرے اور آنکھوں کے تاثرات اور گردن اور ہاتھوں کی جنبش اور پاؤں کے تحریکات کی اہمیت ہے جو مجموعی طور پر پورے جسم کو ایک پیکر بنا دیتے ہیں۔



شیوکار رقص

(نویں صدی عیسوی)

کھٹک کو ہندوستانی کلاسیکی رقص میں انتہائی ممتاز درجہ حاصل ہے۔ یہ رقص تجربوں کے جمالیاتی اظہار میں دوسرے کلاسیکی رقص سے زیادہ آزاد ہے۔ بھارت ناٹم میں بہت سی پابندیاں ہیں اسے وہ آزادی نصیب نہیں ہے جو کھٹک کو ہے۔ ہندوستان کے دوسرے کلاسیکی رقص میں مختلف رقصوں کے مختلف انداز اور تیور نہیں ہیں بڑی یکسانیت ہے۔ ایک رقص کا جمالیاتی اظہار دوسرے رقص کے جمالیاتی اظہار سے بہت قریب اور

ماتا جاتا ہے۔ ایسی مماثلت کھٹک میں نہیں ہے۔ یہاں ہر رقص اپنی انفرادی خصوصیتوں سے بھی پہچانا جاتا ہے۔ کھٹک میں ابتدائی (وندنا) بھی مختلف ہو جاتا ہے۔ وندنا (Vandana) اور ٹھٹ (Thaat) کی پیش کش بھی مختلف ہو جاتی ہے۔ کھٹک میں بول سنانے والے کا آہنگ غیر معمولی حیثیت رکھتا ہے۔

## منی پوری رقص کی جمالیات

منی پوری رقص یعنی جگوئی (jagoi) کا انحصار پر وقار جسمانی تحریک کے ساتھ جذبات اور احساسات کے ذکاوانہ اظہار پر ہے اس کی نغماتی کیفیتیں توجہ طلب بن جاتی ہیں۔ سر، ہاتھ اور پاؤں کی متوازن حرکتیں اس رقص کا حسن ہیں یہ حسن تناسب اور تنظیم کا احساس عطا کرتا ہے، پورا جسم اظہار بن جاتا ہے۔

منی پوری رقص یا جگوئی کی روایت بہت قدیم ہے بعض پرانے نسخوں مثلاً ”کرشن رس سنگیت“ اور ”گوند سنگیت لیا رس“ میں اس کے بعض اصول اور قاعدے درج ہیں اور ساتھ ہی آرائش و زیبائش اور لباس کے متعلق بھی ہدایتیں ملتی ہیں۔

اس رقص کا رشتہ شیوازم سے بہت ہی گہرا ہے اس لیے اس میں مرد اور عورتیں دونوں کی وحدت کا خوبصورت تصور ہے۔ پورا جسم یعنی ’اسیہ‘ اور ’تندوا‘ دونوں کا حسن ملتا ہے۔ دونوں کی وحدت ہی متاثر کرتی ہے ان کے حسن کو پیش کرنے کے لیے کچھ ٹھوس اصول ہیں اور جب ان کی مکمل پابندی ہوتی ہے تو منی پوری رقص کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ ہوتا ہے۔

جس قبیلے نے اس رقص کو اپنے وجود کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے وہ منی پوری کی اس نسل سے تعلق رکھتا ہے جس کا رشتہ ’تانترا‘ اور اس کے رسم و رواج سے گہرا تھا اس ملک سے وابستگی کی وجہ سے ”شیواور شکتی“ کے حسی پیکروں نے ایک پراسرار سفر کیا ہے۔ اس رقص کے حسن کا رشتہ اسطور اور اس کی رومانیت اور اس کے حسن سے بڑا گہرا ہے۔ براتیہ (Bratyva) کے مذہبی تصورات میں کائنات کے حسن و جمال کے قدیم ترین خیالات، خوف، حیرت اور مسرت کے پراسرار ابتدائی جذبات اور تجربات کے ساتھ موجود ہیں اور ساتھ ہی ”عظیم ماں“ اور شیوا کے حسی مذہبی پیکر بھی متحرک نظر آتے ہیں۔

مذہبی خیالات و تصورات نے روایتوں اور قصوں کی صورتوں میں جانے کتنے پراسرار واقعات پیش کیے ہیں جن میں کائناتی جلوے بھی ہیں اور فوق الفطری عناصر بھی، یہ سب اس رقص کے موضوع بنتے ہیں، ان میں شیوا اکثر بنیادی مرکزی کردار رہے ہیں، رقص کو کائناتی آہنگ عطا کرنے کی خواہش شیوا کی وجہ سے ہے۔

رقص کو منی پور کے لوگوں نے ابتدا سے عزیز رکھا ہے۔ ایک پرانی روایت ہے کہ منی پور کی وادی شیوا کے رقص کا نتیجہ ہے یا شیوا کے رقص کی تخلیق ہے! ایک دوسری روایت سینہ بہ سینہ چلی آرہی ہے کہ یہ وادی ایک جھیل تھی جس کے گرد سبز پہاڑیاں تھیں، شیوا پاروتی کے ساتھ رقص کرنا چاہتے تھے اور اس کے لیے انہیں کسی خوبصورت ترین جگہ کی تلاش تھی جب اس خوبصورت جھیل پر نظر پڑی تو اس پر فریفتہ ہو گئے، جھیل کا ساراپانی پی لیا، دیکھتے ہی دیکھتے ایک خوبصورت وادی وجود میں آگئی جہاں شیوا نے پاروتی کے ساتھ رقص کیا اور اپنے رس کا اظہار کیا۔

اس روایت میں شیوا اور پاروتی کے ساتھ چند دوسرے کردار بھی ہیں جن سات دنوں میں شیوا کا رقص جاری رہا اور سات رسوں کا اظہار ہوتا رہا ان میں گندھارواؤں (Gandharvas) کی آفاقی کائناتی موسیقی بھی جاری رہی، رقص اور موسیقی کی اس فضا میں ”ناگ دیوتا“ بھی آئے جنہوں نے اپنے لعل (منی) سے پوری وادی روشن کر دی اس وادی کا نام اس وجہ سے منی پور ہے۔ لعل یا منی شیوا کے کائناتی آفاقی رقص کی علامت

اور روشنی ہے جو تمام رسوں کی وحدت کا خوبصورت اشارہ یا علامہ ہے۔

منی پور کے قدیم باشندوں کا عقیدہ رہا ہے کہ وہ گندھاراؤں کی نسل کے ہیں لہذا ان کا رشتہ جنت اور آسمانوں سے ہے، موسیقی کے کائناتی آفاقی رنگ سے ہے۔ ان لوگوں نے منی پور کو ”گندھارا دیس“ بھی کہا ہے۔ شیو کے رقص اور ان کے رقص کی اداؤں اور مدراؤں سے بھی انہوں نے منی پور پر ایک انتہائی خوبصورت رشتہ قائم کر رکھا ہے۔ منی پور کی ایک پہاڑی (مشرقی سرحد کا نام) سومارا (Somara) ہے۔ ایک دروازے جیسی ہے جس کے متعلق عقیدہ ہے کہ یہ دروازہ دیوتاؤں نے بنایا ہے اور اس کی حفاظت منی پور کے لوگوں کا فرض ہے۔ اس پہاڑی کے قریب جو لوگ رہتے ہیں انہیں تانگ خش (Tangkhus) کہتے ہیں تندو، تانگ خش بن گیا ہے یعنی شیو اور ان کے رقص کی اداؤں اور مدراؤں کو قبول کرنے والے۔ ان کا عقیدہ ہے کہ یہ وہی مقام ہے کہ جہاں شیو نے بھرت (ناپید شاستر کے خالق) کو رقص کے رموز سے آشنا کیا، مہابھارت میں بھی اس دروازے کا ذکر ہے اور رامائن نے نام لیے بغیر اس پہاڑی کی چوٹی کا ذکر آفتاب کے پراسرار رقص کی حرکت اور آہنگ کے تعلق سے کیا ہے۔ اوشا (صبح کا ذب) نے پاروتی کو اسی پہاڑی پر رقص کی تعلیم دی رامائن نے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ اوشا دیوی کی پہلی بھٹک اسی مقام پر نظر آتی ہے غالباً یہی وجہ ہے کہ منی پور کی عورتیں اوشا کی عبادت کرتی ہیں اور رقص میں جو لباس استعمال کرتی ہیں ان میں سیاہ اور سرخ لکیریں ہوتی ہیں جو رات کی آخری تاریکی اور صبح کی پہلی روشنی کی علامت ہیں۔ اوشا کا رقص جسے منی پور کے لوگ ”چنگ کھیرول“ (Chingkhairol) کہتے ہیں ایک قدیم ترین رقص ہے جس کا تعلق بعض قدیم اساطیری فکر اور حسی تصورات سے ہے یہ تمام تمثیلیں اور روایتیں اور حسی تصورات منی پور کی رقص کا سرچشمہ ہیں۔

منی پور کی ایک معروف ایک ”تیبا کھمبا“ (Taibakhamba) میں جہاں عشق کی ایک داستان ہے وہاں شجاعت اور بہادری کے بھی قصے ہیں تیبا کھمبا کا رقص منی پور کی رقص کی روح بن کر رہا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مشہور رقص ”لائے ہاروبا“ ان ہی دونوں کا قدیم رقص ہے اس رقص کا حسن ایسا ہے کہ لوگ ان دونوں کو شیو اور پاروتی کی صورتوں میں محسوس کرتے ہیں، منی پور کی رقص پر براہور چین کے بھی اثرات نظر آتے ہیں یہاں کے فنکاروں نے ان دونوں ملکوں کا سفر کیا ہے اور وہاں کی بعض جمالیاتی جڑوں کو اپنے رقص سے ہم آہنگ کیا ہے۔

منی پور کے حکمرانوں نے ابتدا سے رقص اور موسیقی کی سرپرستی کی ہے اور فنی روایتوں اور اصولوں کو زندہ رکھنے کی کوشش کی ہے۔ حکمرانوں کے علاوہ مختلف علاقوں میں رقص کی تعلیم دینے والے گروہ ہیں جنہوں نے رقص کی تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے اور ایک کے بیشتر واقعات کو رقص میں پیش کرنے کی بہتر تعلیم دی ہے۔ ڈھول، نقارہ، جھانجھ اور مجیر وغیرہ نے بھی مناسب تربیت میں حصہ لیا ہے۔

اٹھارویں صدی کی ابتدا میں بنگالی فنکاروں نے منی پور کے رقص کے موضوعات کو متاثر کرنا شروع کیا۔ یہی وہ دور ہے جب دشنویت نے اس علاقے میں اپنی تمام اسطوری خصوصیتوں کے ساتھ قدم رکھا۔ بھگتی کو نجات کا ذریعہ سمجھا گیا اور دشنویت کو کائنات کا محافظ! بنگال کے بھگتوں نے ’دشنویت‘ کی روشنی پھیلانی، شراون اور کرتن نے بڑا اثر ڈالا نیز شاعری اور موسیقی اور فن مصوری نے بھی متاثر کرنا شروع کیا۔ منی پور کے دربار نے بنگالی فنکاروں اور بھگتوں کی سرپرستی کی، کرشن دشنویت کی صورت بے حد مقبول ہوئے، ان کے ساتھ گویاں بھی آئیں اور ورندا بن کی رومانی فضا بھی منی پور کے ماحول میں جذب ہوئی، خالق کے وجود میں جذب ہو جانے کا تصور مقبول بنا اور ان سے منی پور کی رقص کو نئے موضوعات حاصل ہوئے، رقص کے تجربوں میں ایک انقلاب سا آگیا۔ انتہیہ ہو گئی کہ اس وقت کے حکمران پم ہیبا (Pamheiba) کا حکم ہوا کہ تمام قدیم نئے اور دستاویزات نذر آتش کر دیئے جائیں شیوازم سے تعلق رکھنے والے بہت سے قدیم نسخے اور دستاویزات واقعی نذر آتش ہو گئے اور یہ ایک بہت بڑا تہذیبی نقصان ہوا بات اسی حد تک نہ رہی بلکہ اس کے حکم سے شیو اور پاروتی کے بہت سے مجسمے توڑ دیے گئے، لوگوں کو مجبور کیا گیا کہ وہ دشنویت کو قبول کریں اور اپنی پرانی روایات سے رشتہ توڑ لیں۔

1764 میں جب ہم بھاکا پوتا بھاگیہ چندر تخت نشین ہوا اس وقت وشنویت وادی میں پھیل چکی تھی، بھاگیہ چند کرشن بھگتی کو پسند کرتا تھا لکڑی سے کرشن کے مجسمے بنوائے اور امپھال میں کرشن کا مشہور مندر ”گوبندجی“ تعمیر کرایا بھاگیہ چند موسیقی اور رقص کا دلدادہ تھا اس لیے اس نے فنون کی جانب بھی توجہ دی خود بھی ایک رقص اور موسیقار تھا مٹی پور کے ریلوایا کا خالق وہی ہے۔ مٹی پوری رقص میں ”مہار س وسنت رس، اور کنج رس کو اسی نے شامل کیا ہے اس کا خیال تھا کہ وشنو کے اوتار کرشن کی عظیم ترین روحانی فطرت اور اس کی عظمت کو سمجھنے کے لیے ان رسوں کا سمجھنا ضروری ہے۔ بھاگیہ چند کی حساس طبیعت نے حتیٰ سطح پر کرشن کو اکثر بہت قریب محسوس کیا تھا، لکڑی سے کرشن کے پیکر بنانے کا حکم اسی وقت دیا تھا جب کرشن نے خواب میں آکر اسے ہدایت دی تھی اس طرح ”گوبندجی“ مندر کی تعمیر سے قبل اس نے کرشن کا حکم سنا تھا۔ رسوں کی وضاحت کے سلسلے میں بھی اس نے کہا تھا کہ ان رسوں کی اہمیت خود کرشن نے اسے بتائی تھی، مٹی پوری رقص میں جب اس نے تجربے کیے اور اچھو بھاگی پرنگ (Achauba Bhangi Prang) کی اہمیت کا احساس دلایا تو اس نے یہ بھی کہا کہ رقص کے یہ انداز اس نے براہ راست کرشن سے سیکھے ہیں۔

بھاگیہ بلاشبہ بڑا حساس فنکار تھا، اس نے مٹی پوری رقص کے خوبصورت موضوعات منتخب کیے اور رقص کی اداؤں اور مدرائوں کی بھی خوبصورت تشکیل میں نمایاں حصہ لیا۔ رقص کے رس پر گہری نظر رکھی اور آہنگ کی جتوں کا احساس دیا۔ اس رقص میں آرائش و زیبائش اور لباس پر بھی غور کیا اور مناسب ہدایتیں دیں (Kumil) یعنی مٹی پوری رقص کے لباس کا بھی خالق وہی ہے۔

ان تمام انقلابی تبدیلیوں کے باوجود بھاگیہ چند نے مٹی پور کی بعض اعلیٰ روایات کو نظر انداز نہیں کیا مثلاً رقص کے لباس پر غور کرتے ہوئے اس بات کا خیال رکھا کہ روایت کے مطابق رقص میں عورتوں اور لڑکیوں کی ٹانگیں نظر نہ آئیں اور ان کے پاؤں کی کوئی جھلک نہ ملے۔ چہرے پر ہلکا سا پردہ ہو جس سے کم از کم نصف چہرہ چھپا رہے، مٹی پوری رقص میں عورتیں جب اسٹیج پر آتی ہیں تو اپنے خوبصورت لباس میں تیرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں ایسا لگتا ہے کہ جیسے کسی اور دنیا سے آئی ہیں۔

اس انقلاب کے باوجود روایتی رقص زندہ رہا اور آج بھی مقبول ہے قدیم رقص کے لباس پر اس انقلاب کا جو اثر ہوا ہے اس کی پہچان مشکل نہیں ہے۔ رقص کے قدیم لباس کو پھانک (Phanek) کہتے ہیں پھانک کو مل سے متاثر ہوا ہے لیکن رقص کے پرانے تیور اب بھی موجود ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ جب بھاگیہ چند نے مٹی پوری رقص کی تکنیک پر غور کرنا شروع کیا تو اس نے وادی کے بڑے گرو اور رقص کے جھگڑوں کو دعوت دی اور ایک عرصہ تک ان سے تبادلہ خیالات کرتا رہا۔ ”گوبند سنگیت لیلیا دلاس“ اسی کا نتیجہ ہے۔ اس میں رقص کی تکنیک کی اہمیت سمجھائی گئی ہے اور رس اور آہنگ اور جسم کے حرکت و عمل کی جمالیات پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

مٹی پوری رقص کی چند بنیادی امتیازی جمالیاتی خصوصیات اس طرح پیش کی جاسکتی ہیں:

- اس رقص کو انسان کے پورے وجود کا اظہار سمجھا جاتا ہے لہذا مرد اور عورت دونوں کا حسن اس کا موضوع ہے۔
- مرد کا جلال اور عورت کا جمال احساسات اور جذبات کے ساتھ تند و تیز لہر لہر میں پیش کئے جاتے ہیں دونوں کی وحدت کا جلوہ متاثر کرتا ہے۔
- اساطیر کی رومانیت کا عمدہ شعور ملتا ہے، کائناتی آہنگ سے رشتہ قائم کرنے کی ایک تڑپ ملتی ہے جو رقص میں آہنگ اور آہنگ کے رشتے کی وحدت کی صورت واضح کر دیتی ہے۔
- شیو، وشنو، کرشن، پاروتی، رادھا اور اوشاد وغیرہ اکثر کرداروں کی صورتوں میں ملتے ہیں۔ روایتی قصوں اور کہانیوں کی رومانیت کے جلوے اس سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں، اس رقص کی بعض جمالیاتی جتوں سے اس حقیقت کی پہچان ہوتی ہے۔
- رقص کے آہنگ کو موسیقی کی لہروں کے ساتھ اعلیٰ ترین سطح پر لے جانے کا عمل ملتا ہے غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ یہاں کے رقص

گندھاراؤں سے ایک بڑا پر اسرار رشتہ رکھتے ہیں تمام رسوں سے رشتہ قائم کرنے کی لہک کے ساتھ یہ عقیدہ بھی ہے، کہ فنکار رسوں کی لذتیں عطا کر رہا ہے۔

مرد رقص میں زیادہ اچھلتا ہے، عورت کا ہر تحرک نرم ہوتا ہے اس کے ہاتھ زیادہ آگے نہیں بڑھتے، عورت کا تحرک تیز ہوتا ہے اور آزادی کا احساس بھی ملتا ہے لیکن اس وقت بھی نرمی اور متوازن کیفیت کا احساس ہوتا رہتا ہے۔

وشنویت کے اثر سے عبادت کا تقدس بھی مٹی پوری رقص میں صاف طور پر جھلکتا ہے مرد کے رقص میں چھولوم (Cholom) کا انداز اسی کے اثر کی وجہ سے ہے، مرد رقص کرتے ہوئے عام طور پر تین عمودی حرکتوں یا عمودی انداز کو پیش کرتا ہے ان میں ایک 'چھولوم' بھی ہے تحرک کا حسن توجہ طلب بن جاتا ہے۔



قدیم مٹی پوری رقص کی ایک ادا!!

ابازوؤں اور ٹانگوں کو زیادہ سے زیادہ پھیلائے (Parasaranam) کا انداز شیو کے نندی سے تعلق رکھتا ہے، رقص عموماً اس تیوریا انداز سے تسخیر کرنے کے تاثرات پیش کرتے ہیں، حرکت، عمل، قوت، تسخیر اور عناصر کو گرفت میں لینے کا یہ انداز متاثر کرتا ہے، جمالیاتی انبساط عطا کرنے میں یہ عمل پیش پیش رہتا ہے۔

- بھو (Bhava) کو پیش کرنے کے لیے رقص کا پورا جسم تجربوں کے مطابق عمل کرتا ہے۔ ایک ہاتھ کے پچیس سے زیادہ اشارے کنایے ہیں اور دو ہاتھوں کے چودہ سے زیادہ اشارے کنایے، تحریک کے حسن کی پہچان ہر حرکت سے ہوتی ہے۔
- رقص ہاتھوں کی حرکتوں یا ”باہو بھید (Bahubhadas) سے واقف ہوتے ہیں لہذا ہر حرکت کی معنویت سے آشنا کرتے رہتے ہیں۔
- سر کی حرکتوں یا شر بھید (Shirbhedas) کا تعلق ہاتھوں اور آنکھوں کی حرکتوں سے ہوتا ہے، سر کی تمام حرکتوں کا انحصار ہاتھوں کے تحریک پر ہے اور آنکھیں بھی ہاتھوں کے تحریک سے وابستہ ہیں۔
- گردن اور شانوں، گھٹنوں اور ٹانگوں کی ادائیں اس رقص میں اس کے فن کے مزاج اور تقاضوں کے مطابق اہمیت رکھتی ہیں۔
- پاؤں کے تحریک اور قدموں کے مقامات جسے چاری (Chari) کہتے ہیں تجربوں کے آہنگ کے پیش نظر اہمیت رکھتے ہیں۔
- چاری کی چار قسمیں ہیں جن میں اس رقص کے جمالیاتی پہلو واضح ہوتے ہیں۔
- ”بھومی چاری“ میں ذکار زمین سے لگ کر جمالیاتی تحریک کا احساس دیتا ہے۔
- ”آت پلوتی“ میں وہ اچھلتا ہے اور تیز اور تیز تر تحریک کا حسن پیش کرتا ہے۔
- اپ و شٹ میں بیٹھ کر اپنے پاؤں کی حرکتوں سے آسودگی بخشتا ہے اور ”بھاری ماری“ میں گھوم کر تحریک کے حسن کا احساس دیتا ہے۔
- منی پوری رقص میں رسوں کو بہت اہمیت دی گئی ہے، مہارس، کنج رس و سنت رس، وغیرہ اہم ہیں، کرشن اور رادھا کو رقص کا موضوع بناتے ہیں تو ان رسوں کے اظہار کو ضروری جانتے ہیں۔
- ’رس‘ رقص کے ساتھ ”پارنگ“ (Parengs) کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ یہ رقص ’رس رقص‘ سے پہلے پیش کیا جاتا ہے۔
- ان میں برندان پانگ ”اور بھانگی پانگ“ عوام میں مقبول ہیں۔
- منی پوری رقص موسموں میں بھی تقسیم ہے۔ ہر موسم کے رقص کا مزاج اور اس کا حسن علاحدہ ہوتا ہے۔
- منی پوری رقص نے جب ’رس‘ کو زیادہ اہمیت دی تو نغمہ کی قدر و قیمت بڑھ گئی۔ ہر رقص کو نغموں میں ڈھالنے کی کوشش سے جانے کتنی خوبصورت جمالیاتی جہتیں پیدا ہو گئیں۔
- ہندوستان کے اکثر کلاسیکی رقص کا رشتہ عوامی رقص سے ہے ایسے رقص میں عوام کے ابتدائی حسی تجربے بھی شامل ہیں اور ساتھ ہی فطری اور الہانہ اظہار کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ اولین اور قدیم تجربوں کے آہنگ کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، کلاسیکی رقص نے عوامی رقص سے جہاں ابتدائی تجربوں کی شادابی حاصل کی ہے وہاں تحریک، تنظیم اور رنگ آمیزی کی حیرت انگیز وحدت کو بھی پایا ہے۔ بلاشبہ کلاسیکی رقص کی جمالیات کا گہرا اور انتہائی معنی نیر رشتہ ہندوستان کے عوامی رقص سے ہے۔ بعض ادوار میں تجربوں کا براہ راست اظہار اور سادگی کا حسن یہ دواہی بنیادی خصوصیات ہیں جن سے کلاسیکی رقص متاثر ہوا ہے۔ بعض عوامی رقص یا ان کے بعض پہلوؤں کے لیے کچھ اصول اور قاعدے مرتب ہوئے اور اس طرح رقص کا باضابطہ ارتقا ہو تا رہا۔ رقص کے ساتھ ڈھول، نقارہ، ڈمر وغیرہ کو بھی قبول کیا گیا اور ان کے بھی قاعدے اور اصول بنائے گئے عوامی رقص کی آرائش و زیبائش اور لباس نے بھی کلاسیکی رقص کو وحدت سے متاثر کیا ہے۔ اسی طرح عوامی رقص کی ڈرامائی خصوصیتوں کو بھی قبول کر کے ان میں نیا پن پیدا کیا گیا ہے۔ قبائلی رقص کی وجہ سے جمالیاتی اور رومانی تجربوں کی ایک دنیا موجود تھی مدھیہ پردیش، آندھرا پردیش، اڑیسہ اور بہار کے قبائلی رقص کی فطرت سے جذباتی اور ذہنی وابستگی اور جذبوں کے والہانہ اظہار نے ہندوستان کے کلاسیکی رقص کو متاثر کیا ہے۔ آراکو کے

آدی بایسوں، دکن کے بنجاروں یا لہاردن اور ناگاؤں کے عوامی رقص نے کلاسیکی رقص پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ آسام کے ستار۔ رقص سے برہم چتر کی وادی گونجی رہی ہے، وشنویت کے اثر سے ستارہ رقص کے تجربوں میں کشادگی آئی، سکراڈیو اور مہادیو نے کرشن کے موضوع سے اس رقص کو ڈرامائی خصوصیتیں عطا کیں۔ اڑیسہ کے ”اوڈیسی (Odissi) میں مہاراس (عورت) اور گوتی رس (مرد) کے ابتدائی رقص نے اساطیری مزاج کو پیش کرتے ہوئے بہتر فن کا مظاہرہ کیا۔ تالیہ شاستر ”ابھیئے درپن“ اور ”ابھیئے چندریکا“ وغیرہ کے اڑیہ ترجموں کے بعد اس رقص میں جو جہتیں پیدا کی گئیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ رقص خود کس نوعیت کی کشادگی کا تقاضا کر رہا تھا۔

\*\*\*\*\*



# موسیقی کی جمالیات



● موسیقی، فنون لطیفہ کی روح اور تخلیقی آرٹ کے باطن کا آہنگ ہے! بعض علماء اسے فنون لطیفہ اور تخلیقی آرٹ کا نقطہ عروج تصور کرتے ہیں اس لیے کہ یہ ذہن کو وقت کی زنجیروں سے آزاد کر دیتی ہیں، اس کا آہنگ زماں و مکاں کی قید سے آزاد ہو کر فطرت کے آہنگ سے رشتہ قائم کرتا ہے۔ آوازوں پر اس کی علامتیں فطری آوازوں سے باطنی رشتہ قائم کر کے انتہائی مجرد جمالیاتی قدروں کی تخلیق کرتی ہیں۔

رقص، مصوری، مجسمہ سازی اور فن تعمیر، سب کے باطن میں اس کا آہنگ ہوتا ہے، رقص کو موسیقی سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا، مصوری کے خاکوں اور کثیروں اور کینوس کے زاویوں میں موسیقی کی لہریں ہوتی ہیں، مجسموں کے نقوش اور فن تعمیر اور نقاشی کے اندر اس کی لہریں دوڑتی رہتی ہیں، چونکہ اس کا رشتہ انسان کے بنیادی جذبوں سے اس لیے کسی بھی تخلیق کا تصور، موسیقی کے آہنگ کے بغیر کیا نہیں جاسکتا، موسیقی کی لہریں ”نروس سسٹم“ سے بیدار اور متحرک ہوتی ہیں، فطرت کی آوازوں سے نظام اعصابی میں تحریک پیدا ہوتا ہے اور موسیقی جنم لیتی ہے اس کی لہروں کو قبول کرنے کے لیے ذہن فطری طور پر اس لیے تیار ہوتا ہے کہ جذبات کی کسی نہ کسی سطح پر کوئی نہ کوئی آہنگ پہلے سے موجود ہے، ان لہروں کے اس آہنگ سے فطری تحریک پیدا ہو جاتا ہے۔ آوازوں کی جمالیاتی تجسیم سے جذبوں کی جمالیاتی تجسیم ہوتی ہے اور یہی موسیقی کا پیغمبرانہ عمل ہے۔

ہندوستان میں موسیقی کے فطری ارتعاشات (Vibrations) تازک، خوشنما، عمدہ اور نفیس مدارج اور مسلسل باطنی ارتقاء اور آوازوں کے زیر و بم (Pitch) پر ہمیشہ غور کیا گیا ہے کلاسیکی موسیقی اور بعض مقامی موسیقی کے سروں کی ترتیب اور آوازوں کے زیر و بم سے ماضی میں ذکاروں کی تخلیقی فکر اور موسیقی کے تعلق سے ان کے زاویہ نگاہ کی پہچان ہو جاتی ہے۔ ہندوستان کے قدیم موسیقاروں نے فطری اور احساساتی ارتعاشات میں ”وقتہ“ اور ”زیر و بم“ کا خیال رکھتے ہوئے آوازوں کی جمالیاتی تجسیم اس طرح کی ہے کہ سننے والوں کے جذبوں میں کئی رنگ پیدا ہو جاتے ہیں مختلف کیفیتیں لہراتی ہیں مابعد الطبیعیاتی فکر اور کثرت میں وحدت کے جلوے کو دیکھنے کی خواہش نے ہمایاتی آسودگی اور مسرت کے لیے ارتعاشات کی تخلیقی گرفت میں لے لیا ہے اور لہروں کے تسلسل کو قائم رکھتے ہوئے نفیس اور نازک مدارج قائم کیے ہیں بلاشبہ یہ بڑا کارنامہ ہے!

ہندوستانی کلاسیکی موسیقی کہ جس کی بہتر نمائندگی سام وید سے ہوتی ہے ارتعاشات اور ارتعاشات کے چھوٹے چھوٹے ٹکڑوں اور اکثر بہت ہی چھوٹی لہروں کی قدر و قیمت کا احساس عطا کرتی ہے۔ رگ وید، کے نغموں کے آہنگ اور ان کے ارتعاشات کے زیر و بم کے حسن کو سام وید نے سمجھایا اور اس کے بعد ہی ہندوستان کے رشی منیوں اور عارفوں نے موسیقی کے رموز کو سمجھنا اور سمجھانا شروع کیا، نارد، سویتی، بھرت، ویسا کھل اپاریہ، کشپ، سردوا، ہرش، بھٹ لوللت اور اھنچو گپت، انجئے اور دوسرے کئی رشیوں اور عارفوں نے ساز آلہ موسیقی، راگ، رس، سُر امدار، دھنوں کی ترتیم وغیرہ پر اظہار خیال کیا اور اپنے بہتر بھٹ، تجربوں سے آشنا کیا، فطرت کے آہنگ کا شعور غیر معمولی تھا، سناٹے اور خاموشی کا آہنگ ان کے تجربوں میں شامل ہوا تو پھولوں اور پتوں پر ٹپکتے ہوئے پانی کے قطروں کا آہنگ بھی ان کا تجربہ بنا، ان بزرگوں نے پہلی بار بتایا کہ موسیقی حیات کے اظہار کا عظیم تر ذریعہ ہے۔ حتیٰ سطح پر جمالیاتی حیثیت کی تشکیل و ترتیب کے اس عمل نے موسیقی کو شعری تجربوں سے بلند کر دیا، جذبوں کے آہنگ کا اظہار اس طرح ہوا جیسے روح کی گہرائیوں میں نغمہ ریز لہروں کی ہلچل سی ہو اور یہ لہریں کسی رکاوٹ کے بغیر ظہور پذیر ہو گئی ہوں۔



’اوم‘ کے جپ سے آہنگ کے رس کا جو احساس عطا کیا گیا وہ انتہائی غیر معمولی تھا۔ ’اوم‘ کے حسی تصور نے ایک دائرے میں تمام حسن اور تمام مسرتوں اور تمام لذتوں کو سمیٹ لیا ہو جیسے! یہ دائرہ ایک عظیم تر سرچشمہ کی صورت جلوہ گر ہوا جس سے ہر لمحہ زندگی کی نغمہ ریز لہریں نکلتی ہیں۔

’اوم‘ کے آہنگ نے پوری کائنات کی وحدت کا احساس دیا۔ ایک اور صرف ایک ایسا پکر ہے کہ جس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام، باطن اور کائنات کے آہنگ کی ایسی جمالیاتی وحدت کی دوسری مثال آسانی سے نہیں ملتی۔ شیو کا پیکر ایسی عظیم، تہہ دار اور معنی خیز دائرے کی علامت ہے جو اس جمالیاتی وحدت کے آہنگ کو صرف مختلف انداز سے سمجھاتا ہی نہیں بلکہ وہ خود اس آہنگ کی تجسیم بن جاتا ہے۔ اہمیت گیت نے موسیقی کی جمالیات کا رشتہ اسی سرچشمہ سے قائم کیا ہے۔ نغموں اور آوازوں یا آہنگ کے پیش نظر کائنات بظاہر دو صورتوں میں نظر آتی ہے، ایک صورت اظہار آہنگ (Vacaca) کی ہے اور دوسری صورت ان اشیاء و عناصر کی کہ جن کے لیے اظہار آہنگ (Vacya) ہے۔ اظہار آہنگ یا اظہاری آوازوں میں آزادی ہے اور دوسری صورت شعور کی افضل ترین روشنی کی فطرت کا اظہار (Prakash) کائنات اور ابدی حسن یا خالق کے گہرے اور اس رشتے کے وحدت کے شعور سے نغمہ ریز لہروں کا عمل جاری ہے۔ خود ابدی حسن یا خالق آزادی اور شعور کی افضل ترین روشنی اور تمام نغموں آوازوں اور آہنگ کی وحدت کا جلوہ ہے۔ ابدی حسن یا خالق کا تحرک نغموں کو بکھیرتا رہتا ہے اور سچائی یہ ہے کہ کائنات اور خالق کائنات ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں ہیں۔ روح کی گہرائیوں میں جو نغمہ ریز لہریں ہیں اور کائنات میں آوازوں کا جو ہجوم ہے وہ سب خالق کی نغمہ ریز لہروں اور ان کے باطن کی آوازوں سے رشتہ رکھتے ہیں۔ جب آہنگ اور آہنگ سے رشتہ تلاش کرنے کی عارفانہ یا فنکارانہ کوشش ہوتی ہے تو اعلیٰ ترین موسیقی جنم لیتی ہے، موسیقی آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی عظیم تر علامت ہے!



پرواز کرتے ہوئے موسیقار (اجتنا غار 17)  
وقت کامرکا کی تصور ٹوٹ گیا!

موسیقار، آئند اور آئند کے رشتے کی بازیافت کرتا رہتا ہے، دونوں کی ہم آہنگی سے آوازوں کی وحدت (Vimaras) جنم لیتی ہے، یہ وحدت لطیف اور نازک ہے۔ موسیقی کے ارتعاشات سے اس کی لطافت خوشبو کی مانند پھیلتی ہے۔

’آئند‘ کی اصطلاح کی عظمت کا احساس اس وقت حد درجہ بالیدہ ہو جاتا ہے جب ہندوستانی جمالیات، میں ”بندو“ کی پر عظمت اصطلاح سے اس کا رشتہ قائم ہوتا ہے۔ ’بندو‘ کائنات کی تمام آوازوں کا مرکز اور سرچشمہ ہے لہذا موسیقی کا سرچشمہ بھی یہی ہے۔ کائنات کی تخلیق اور تمام اشیاء و عناصر کی تخلیق ’بندو‘ کی مرہون منت ہے۔ کائنات کی تمام آوازوں اور اس کی لہروں کو اسی نے خلق کیا ہے، ایٹم، شکتی اور ودیا وغیرہ یہ سب اسی کی علامتیں ہیں یہ سب عظیم تر مسرتوں اور عظیم تر آئند کے استعارے ہیں جن سے موسیقی باطنی رشتہ رکھتی ہے۔ انسان کی نغمہ ریز لہریں اور ان لہروں کے تمام ارتعاشات اپنے اسی مرکز اور سرچشمے کی جانب لوٹتے ہیں اور اس پر اسرار تخلیقی عمل میں بڑا آئند ملتا رہتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں سب سے لطیف آواز کو ’ندا‘ کہا گیا ہے۔ ’ندا‘ بندو کی ہی ایک جمالیاتی کیفیت ہے۔ جسے خالق کائنات نے بندو ہی میں خلق کیا ہے۔ آوازوں کی وحدت کا شعور اسی نے عطا کیا ہے جس کی وجہ سے انسان میں موسیقی کی خوبصورت ترین لہروں کے ساتھ ’بندو‘ کی جانب لوٹ جانے اور اس سے ہم آہنگی قائم کرنے کا تحرک پیدا ہوتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں ’آئند‘ کا لمس کسی پر اسرار جادو کی مانند اس طرح پھیلا ہوا ہے کہ تخلیقی عمل میں ایہ یا نریبندی کا کوئی گہرا احساس نہیں ملتا۔

ہندوستانی فنون لطیفہ میں ’یوگ‘ اور خصوصاً کنڈلی یوگ نے نمایاں حصہ ادا لیا ہے۔ یہاں صرف اس بات کی جانب اشارہ کرنا ضروری ہے کہ رقص، موسیقی اور فن تعمیر وغیرہ میں شیو شکتی کے شعور کے نتیجے سے اوپر اٹھنے، ابدی حسن سے رشتہ قائم کرنے اور مکان کو افقاً (Horizontally) گرفت میں لینے کی عجیب و غریب طاقت حسی سطح پر عطا کی ہے۔ شکتی نیچے سے اوپر کی طرف بڑھتی ہے اور شیو کی لامحدودیت میں جذب ہو جاتی ہے۔ یہ شکتی سانپ کی مانند کنڈلی مارے بیٹھی رہتی ہے اور تحرک پاتے ہی اوپر کی جانب بڑھتی ہے، یہ حسی تصور بلاشبہ جنگل کی تہذیب کی دین ہے جس نے وسعت اور بلندی کے آرج ٹائپس کو شدت سے بیدار اور متحرک کیا ہے، راگوں کی ترتیب، تال کی صورتوں، آوازوں کے حجم (Volume) اور ان کے زیر و بم ’بھاؤ‘ عروج کی مختلف سطحوں پر ان کے عمل تیزی سے اوپر اٹھنے کے انداز اور نقطہ عروج پر پہنچنے کے عمل کے علاوہ تنفس کی رفتار وغیرہ پر غور کیا جائے تو یوگ اور خصوصاً کنڈلی یوگ کے پیش قیمت کردار کا بخوبی اندازہ ہو جائے گا۔

ہندوستانی جمالیات نے موسیقی کے آہنگ کے ساتھ گیتوں کے بول اور موسیقاروں کی آوازوں کو بھی بڑی اہمیت دی ہے اور بعض ایسے خیالات بھی ملتے ہیں کہ جن سے اندازہ ہوتا ہے کہ نغمہ، گیت اور موسیقاروں کے بول، قدیم فنکاروں کے ہاں زیادہ اہم ہیں کہا گیا ہے کہ رقص کے فن کے بغیر مصوری اور مجسمہ سازی ممکن نہیں موسیقی کے بغیر رقص کا وجود بے معنی ہے اور نغموں اور نازک اور نفیس آوازوں کے بغیر موسیقی کا تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ ہندوستانی جمالیات نے موسیقی کی کائناتی اور آفاقی لہروں کو اہمیت دی ہے، اس کے ساتھ ہی باطن میں ان لہروں کو محسوس کرنے کی فطری صلاحیتوں کی طرف اشارہ کیا ہے۔ یہ بتایا ہے کہ ان سے باطن کی مختلف سطحوں پر رد و قبول کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ اس سچائی کو سمجھایا ہے کہ موسیقی کی لہروں کے شعور ہی سے دوسرے فنون میں روح پرور کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں۔

ان فنون کے آہنگ پر موسیقی کا آہنگ شدت سے اثر انداز ہوتا ہے، صوتی اجزا کی لذت بخش اور لذت انگیز کیفیتوں کے بغیر فنون میں عظمت اور گہرائی پیدا نہیں ہو سکتی، دوسرے فنون کے مقابلے میں موسیقی، جادو سے زیادہ قریب ہے لہذا شاعر کے لفظوں، استعاروں اور پیکروں، مصوری کی لکیروں اور رنگوں، سنگ تراشی اور مجسمہ سازی کی علامتوں اور فن تعمیر کی سادگی اور پرکاری میں جب موسیقی کی لہریں جذب ہوتی ہیں تو وہ آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے جس سے جمالیاتی آسودگی پانے کا سلسلہ صدیوں میں پھیل جاتا ہے، اس بنیادی حقیقت پر بھی نظر رہے کہ

آواز، بول الفاظ ان کے زیر و بم اور ان کے نفیس مداروں سے موسیقی میں سوز و گداز کی آمیزش ہوتی ہے۔ خالص آفاقی اور کائناتی لہروں کا بھی احساس ہے اور ساتھ ہی انسانی کی آوازوں کی حسین آمیزش کا شعور بھی ہے۔

موسیقی کے جادو کا اثر جتنا بھی عارضی ہو حقیقت یہ ہے کہ ’زوس سٹم‘ پر اس کے اثرات ہوتے ہیں اور دوسرے فنون میں جذب ہو کر اس کی قدر و قیمت بڑھ جاتی ہے۔ موسیقی کی لہروں اور اس کے سروں سے فنون لطیفہ کو دیکھنے اور محسوس کرنے کا ایک تازہ جمالیاتی رجحان اور زاویہ نگاہ ابھرا ہے جو جذبات کے جوش اور تحریک، جذباتی اور لاشعوری پیچیدگیوں، باطنی کیفیتوں، جنسی آرزو مند، ہیجانوں کے ابھار اور ان کی ترتیب اور ارتعاشات کے مدارج وغیرہ کے پیش نظر ایک اہم ترین نفسیاتی جمالیاتی رجحان ہے یا زاویہ نگاہ ہے۔ شاعری، مصوری، سنگ تراشی اور فن تعمیر کے جلال و جمال اور کلاسیکی تخلیقی کارناموں کو دیکھنے کا انداز اس کی وجہ سے بدل کر رہ گیا ہے۔ اجتناب کی تصویروں کے بہتے ہوئے پیچ و خم اور نٹ راج اور بدھ کے پیکروں کی نغمہ ریز لہروں اور مجسم نعمانی کیفیتوں کی پہچان اس زاویہ نگاہ سے ہوتی ہے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان تصویروں اور پیکروں نے موسیقی کی جانے کتنی نامعلوم آفاقی لہروں کو جذب کر لیا ہے۔

موسیقی جذبات کا براہ راست والہانہ اظہار ہے۔ جنگل کے پر اسرار اور خوبصورت ماحول سے اس کا رشتہ ہے۔ اس نے اسی ماحول میں ہیجانات کو ابھارنے میں مدد کی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی اپنی قوت بے پناہ ہے جس کی وجہ سے جنگل کی آوازوں اور نغموں سے ابتدائی موسیقاروں اور مغنیوں کا باطنی تعلق قائم ہوا ہے اس کی وجہ سے جانے کتنے جذبوں، ہیجانی اور لہجائی کیفیتوں کا اظہار ہوا، جنگل کی متنوع آوازوں نے تحریک پیدا کیے اس لیے کہ ان کے اثرات جسم اور روح پر ہوتے تھے، موسیقی نے روشنی، تاریکی، غم، محبت، حسد، سکون، انتشار، پتوں، جھرنوں اور آبشاروں، ندیوں، پرندوں اور جانوروں کی آوازوں اور درختوں کے سکون و انتشار اور بدلتے ہوئے موسموں کو سمیٹ لیا اور تخلیقی لہروں اور سروں میں جذبوں کو مختلف رنگوں کے ساتھ پیش کیا اور ہر آہنگ میں نئے کی کیفیت پیدا ہو گئی۔

رگ وید کے نغموں اور منترؤں کے آہنگ سے ویدوں کی تخلیق سے قبل کے نغمات اور آہنگ کی بہت حد تک پہچان ہو جاتی ہے۔ ہندوستانی نغموں کی دو معروف کتابوں ”ادھائے گان“ اور ”ارنیائے گان“ میں جنگلوں کے پر اسرار رومانی اور خوبصورت ماحول اور روشنی اور گہری تاریکی کے تجربوں کے نغمے ملتے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ یہ دونوں کتابیں ”سم وید“ کے زمانے کی ہیں، ممکن ہے یہ خیال درست ہو لیکن ان کے نغموں کا رشتہ جنگل کی تہذیبوں سے ہے، اس دور میں ان کا تحفظ یقیناً بڑا کارنامہ ہے۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ ذہنی اور جذباتی وابستگی کی وجہ سے یہ نغمے بعد کے ادوار میں بھی مقبول رہے ہوں گے۔ ہندوستانی جمالیات میں سنگیت کا رشتہ برہما، شیو، وشنو، بھرت، نارد، مہادیو وغیرہ سے قائم ہے۔ رقص کی طرح اسے بھی ایک ابدی کائناتی اور آفاقی کردار عطا کیا گیا ہے اور مابعد الطبیعیاتی رومانی فکر نے اس فن میں بھی کائنات اور اس کے آہنگ کو سمیٹ لیا ہے۔

ہندوستانی موسیقی میں سات بنیادی سروں کی تخلیق میں تین ہزار سے زیادہ راگوں کی ترتیب ہیں سے زیادہ ستریوں اور سو سے زیادہ تال کی صورتوں میں جہاں آواز کے حجم (Volume) زیر و بم (Pitch) بہاؤ زور، دھیمے پن اور فطری رفتار (Natural Accelerations) وغیرہ کا مکمل خیال ملتا ہے وہاں جذباتی سطح پر صوتی تخفیف (Diminution) آواز کو عروج کی مختلف سطحوں پر ڈھیلا کرنے (Relaxation) کے عمل ’تیزی سے آگے بڑھنے (Onrushes) اور نقطہ عروج پر جانے کے انداز اور رفتار (Pace) تنفس کی رفتار اور تنفس کی کیفیتوں پر بھی نظر ہے، اس طرح ہندوستانی موسیقی ایک باوقار جمالیاتی اظہار اور پروقار عمل کی صورت جلوہ گر ہوتی ہے۔

شدید مذہبی فکر اور ہمہ گیر مذہبی رجحان سے ہندوستان کے آچاریوں اور تخلیقی فنکاروں نے سچائی یا حقیقت کے جوہر کو اس طرح پایا تھا کہ یہ

شے کے باطن اور اس کی خوشبو میں ہوتا ہے۔ سچائی یا اس کے جوہر کی تلاش اس کے چھلکے یا خول سے بے سود ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی موسیقی میں تخلیقی قوت نے ایسے پراسرار معجزوں کو دکھایا ہے کہ دوسری مثال نہیں ملتی۔ سروں اور راگوں میں مجرد سچائیوں کی پیش کش خود ایک معجزہ ہے اس عمل پر غور کیجئے جو تخلیقی سچائی کے لیے باطن میں پراسرار منزلوں سے گزرتا ہے اور مجرد آوازوں کو دریافت کرتا ہے، تلاش و جستجو اور دریافت کا یہ عمل صدیوں میں پھیلا ہوا ہے۔ ہندوستانی موسیقاروں نے جامد بیانیہ اور خارجی طور پر ظاہر ہونے والی عام باتوں سے پرہیز کیا اور جذبوں کے آہنگ سے دلچسپی لی اور نغموں سے ایسے دائروں کی تخلیق کی کہ جن میں کائنات کے آہنگ کی لہریں جذب ہوتی محسوس ہوئیں، آہنگ اور آہنگ کی وحدتوں کے جانے کتنے جلوے نغموں کے دائروں میں موجود ہیں یہ بڑا غیر معمولی کارنامہ ہے۔

ہندوستانی موسیقی بھی رقص کی طرح ”یوگ“ کی ایک خوبصورت ترین جہت ہے کہ جس میں بار بار ایک ہی عمل یا آہنگ یا آواز کی بار بار ایک ہی صورت ابھرتی ہے اور لطیف تھکن کا احساس بھی آسودگی بخشتا ہے۔ ایک ہی عمل اور ایک ہی آواز کی جانے کتنی جہتیں پیدا ہوتی ہیں ایک ہی بول سے نہ جانے کتنی لہروں کا احساس ہوتا ہے ان سے جو تھکن ہوتی ہے اس سے ذہنی آسودگی ملتی ہے، شانتی اور موکشا (Moksha) یعنی ذہنی سکون اور ذہن کی آزادی کے تصورات بنیادی سطح پر موجود ہیں۔

ان ہی باتوں کے پیش نظر ڈاکٹر آرنلڈ بیک (Arnold Bake) نے اپنی تصنیف (The New Oxford History of Music) میں یہ کہا ہے کہ ہندوستانی موسیقی کو علاحدہ کر دیا جائے تو ہندوستان کا تمدن اپنے تمام فلسفوں کے ساتھ ٹوٹ جائے گا۔ ہندوستانی تفکر سے اس کا ایک گہرا باطنی رشتہ ہے موسیقی کے بغیر ہندوستانی تہذیب و ثقافت کا تصور پیدا نہیں ہوتا، ہندوستانی موسیقی نے بدلی ہوئی تہذیبی قدروں کے سامنے اپنی بے مثال لچک اور اپنی سیال کیفیت دونوں کا گہرا احساس دیا ہے۔ راگوں کے معاملے میں ہر عہد میں محتاط رویہ ملتا ہے، راگوں کا تعلق بنیادی احساس اور جذبے سے ہے لہذا ان کی انفرادیت مجروح نہیں ہوئی، مختلف ذکاروں نے راگوں کو اپنی اپنی جمالیاتی حس اور اپنے اپنے وژن کے مطابق قریب کیا ہے لیکن سچائی اپنی جگہ پر رہی ہے اگرچہ جہتیں پیدا ہوتی رہی ہیں۔

ارتعاش، مدارج، زیر و بم اور مسلسل ارتقائی صورت میں جذبوں کا آہنگ وقت کے میکائیکی تصور کو توڑ دیتا ہے۔ گیان اور عبادت کے گہرے تاثر کی وجہ سے ارتقاء کے تسلسل کا ایک نہ رکنے والا عمل جاری ہو جاتا ہے اور اس عمل میں مختلف اور متضاد بیجانیت میں پراسرار وحدت پیدا کرنے کی خواہش جمالیاتی آسودگی عطا کرتی رہتی ہے۔ ہندوستانی موسیقی کی جمالیات کا یہ پہلو توجہ چاہتا ہے۔ یہ خواہش اس وقت اہم ہو جاتی ہے جب تضادات (Contradictions) کو ایک دوسرے میں جذب کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔

ہندوستانی تفکر نے اس بات کو بڑی اہمیت دی ہے کہ انسان کی عظمت کی پہچان تضادات کی وحدت کے عمل سے ہوتی ہے، روحانی اور نفسی سطح پر یہ وحدت پیدا ہوتی ہے۔ الاپ ہی سے محسوس ہونے لگتا ہے کہ مختلف اور متضاد بیجانیت میں پراسرار وحدت پیدا کرنے کی خواہش بیدار ہو گئی ہے اور دروں بینی کا عمل شروع ہو گیا ہے ارتقاء کے تسلسل کے نہ رکنے والے عمل میں وقت کی رفتار تیز ہو جاتی ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے وقت سیدھی لکیر نہیں بلکہ ایک پراسرار چکر ہے، ایک پراسرار دائرے کے بعد دوسرا پراسرار دائرہ جنم لیتا جا رہا ہے جس کی کوئی ابتدا ہے اور نہ اختتام۔ رقص اس طرح موسیقی سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ موسیقی کے ’نات‘ ہی سے اس کا رشتہ شروع ہو جاتا ہے نات کائنات کی تخلیقی جبلت کا سرچشمہ بن کر نغمہ ریز قوت اور نغمہ آمیز لہروں کی علامت بنتے ہیں، موسیقی میں بھی رقص کے پانچ آہنگ موجود ہیں یعنی کائنات کی تخلیق اور اس کے ارتقاء کے عمل کا آہنگ (شرئی) تمام حسن و جمال کے ساتھ کائنات اور اس کے قیام کا آہنگ (سیٹھی) کائنات اور اس کے عناصر کو نکیر دینے کے عمل کا آہنگ (سم ہار) کائنات اور اس کے عناصر کو باطن میں سمیٹ لینے کے عمل کا آہنگ (تیر بھو) اور کائنات اور اس کے عناصر کو آزاد کرنے اور ہر شے کو اعلیٰ ترین سطح

پر لے جانے کے عمل کا آہنگ (انگرہ نروان!) ہر فنکار اپنے اپنے طور پر انہیں پیش کرتا ہے، آوازوں کو آزاد چھوڑنے اور انہیں پھر سمیٹ لینے اور پھر آزاد کرنے کے عمل میں ہندوستانی موسیقی کا جمالیاتی نظام ابھرتا ہے، راگوں کی جذبی کیفیتوں اور ان کی تہوں کے کھلنے کے عمل میں اس سچائی کا جوہر ہے۔ گیان اور تپا کے تصورات کی وجہ سے ہندوستانی موسیقی میں اظہار کا معاملہ مختلف ہو جاتا ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے باطن کی جانے کتنی سطحوں پر وجود نکھلتا جا رہا ہے۔ ”یوگ“ نے سادھن کا جوہر عطا کیا ہے جس کی وجہ سے راگوں کی لہریں زماں و مکاں کی زنجیروں کو توڑ کر وقت کی پر اسرار بحر و کیفیتوں سے رشتہ قائم کر لیتی ہیں اور مجرد بن جاتی ہیں، راگوں میں وہ تمام رس موجود ہیں جن کا ذکر کیا گیا ہے۔

ہندوستانی موسیقی کی ابتدائی صورتوں کا رشتہ بھی اسطور سے قائم کیا گیا ہے۔ دیوی دیوتاؤں کے ایسے کتنے قصے ہیں کہ جن کو موسیقی سے سمجھایا گیا ہے۔ سنگیت کے مفہیم کی وضاحت کے لیے بھی بعض اہم حسی پیکر تراشے گئے ہیں۔ راگ راگنیوں کو حسی سطح پر پیکروں کی صورتوں میں محسوس کیا گیا ہے۔ آریوں اور غیر آریوں کے جمالیاتی تجربوں کی آمیزش سے ہندوستانی موسیقی نے ارتقاء کی منزلیں طے کی ہیں۔ ویدوں کی کائناتی فکر میں ”ورون“ یا ”آکاش“ کی جواہیت ہے ہمیں معلوم ہے ورون یا آکاش تخلیق کی سب سے پہلی صورت ہے، اسے حسی سطح پر ایک دیوتا کی صورت محسوس کیا گیا اور اس کے بعد اپنی بہتر خصوصیتوں کے ساتھ یہ پیکر سامنے آگیا۔ تانٹروں کے دور میں ویدوں کے بعض دیوتاؤں کو آوازوں کی صورتیں عطا کی گئیں ان میں ”ورون“ یا ”آکاش“ بھی آوازوں کی صورتوں میں ظاہر ہوا۔ ان صورتوں کو ”ورون“ ”بجاس“ کہتے ہیں۔ آکاش یا ورون کی اہمیت کم و بیش وہی ہو گی جو ”ورن پریتاؤں“ کی اہمیت ہے۔ ”ورن پریتا“ رنگوں کے پیکر ہیں آوازوں اور رنگوں کے پیکروں کے بعد ہی مورتیاں بنی ہیں مورتی پریتا کا رشتہ آوازوں اور پیکروں سے بہت ہی گہرا ہے اسی طرح آریائی اسطور کا ’متر‘ (آفتاب) اپنی صوتی تصویر کے ساتھ اجاگر ہوا۔ ہتر کا ورن پنج پنچم ہے اور اسی کے بعد سروں اور راگوں کی تخلیق شروع ہو گئی اور چارویں اور فنکاروں نے سنگیت کے اصول بنانے شروع کیے، موسموں اور زراعتی زندگی نے اس سلسلے میں نمایاں کردار ادا کیا، بھیرو، میگھ، پنچم، نت تارائن، سری اور وسنت جیسے بنیادی راگوں کا ان سے گہرا رشتہ ہے، موسموں سے راگوں کے رشتے کا ذکر غالباً سب سے پہلے نارد کی تخلیق ”سنگیت مکارنڈا“ میں ملتا ہے۔ چھ راگوں کو چھ موسموں سے وابستہ کیا گیا اور یہ تمام راگ اپنی خصوصیات کے ساتھ قائم رہے، ان میں کسی نے کوئی اضافہ نہیں کیا۔ دھرتی سے گہرے رشتے کی وجہ سے یہ راگ وجود میں آئے، بھیرو راگ کا تعلق شیو کی عبادت سے ہے، یہ بھی ایک خاص موسم کا راگ ہے جب ہلکی سردی پڑنے لگتی ہے اور کھیتوں کی زرخیزی اپنے جلو سے دکھائی ہے تو یہ راگ آوازوں کے ارتعاشات زیر و بم اور فطری رفتار اور صوتی تخفیف (Diminution) سے زرخیزی کا شعور بھی عطا کرتا ہے۔ تانٹروں کے دور میں ”شیو“ کی جگہ درگانے لے لی اور شیو کی عبادت بیساکھ کے مہینے میں ہونے لگی، اسلذا وہ اور ساون میں میگھ راگ کی اہمیت ہوئی، بارش، دھرتی سنبھلتی ہے اور بے پناہ مسرتوں کا اظہار کیا جاتا ہے ”وسنت راگ“ کا تعلق بہار کے موسم سے ہے۔ پنچم راگ کا تعلق بہار اور خزاں دونوں سے ہے، بنیادی راگوں سے راگنیوں کا بھی جنم ہوا اور لوک گیتوں نے انہیں اپنے طور پر جذب کر کے علاقائی انفرادیت بھی عطا کی۔

معاملہ صرف موسموں کا نہیں ہے بلکہ وقت اور لمحوں کا بھی ہے، ہندوستانی موسیقاروں نے تمام لمحوں کے گرد راگوں کا گھیر اسٹال دیا ہے، لمحوں کے ساتھ ایک صوتی چکر کے بعد دوسرا صوتی چکر شروع ہو جاتا ہے۔ راگوں اور راگنیوں کے لیے وقت بھی مقرر ہیں اور وقت کے مطابق آہنگ کی ترتیب ہوئی ہے۔ ’راگ بھوت‘ راگ مالوا اور ’سدھا کسا‘ راگ کے مطالعے سے لمحوں کے مطابق آہنگ کی ترتیب کا احساس مل جاتا ہے۔ آہنگ کی ترتیب اور آوازوں کے زبردیم میں جذبہ، احساس اور بیجاںات کا احساس انتہائی گہرا ہے۔ ان کی وجہ سے ہر راگ صوتی تصویر بن کر ابھرتا ہے۔ سنگیت کی ترتیب میں انسانی نفسیات کا جو خیال ہے اسے محسوس کر کے حیرت ہوتی ہے۔ درباروں کے دلچسپ ماحول کی وجہ سے رفتہ رفتہ راگوں اور وقت اور لمحوں کا رشتہ ٹوٹا گیا، سنگیت کو اہمیت دیتے ہوئے کسی بھی راگ کو کسی بھی وقت الاپنے کی کوشش ہوئی مثلاً بھوپالی، صبح کا راگ نہ

نہ رہا بلکہ شام کاراگ بن گیا، شمالی ہند میں تبدیلیاں زیادہ ہوئی ہیں، جنوبی ہند کے فنکاروں نے وقت اور لمحوں کے پیش نظر مناسب راگوں کے تحفظ کا ہمیشہ خیال رکھا ہے یہی بھوپالی راگ جسے جنوبی ہند کے موسیقار ”موہنا“ کہتے ہیں اب بھی صبح کاراگ ہے۔

کلاسیکی موسیقی نے ”علامتی موسیقی“ کو شدت سے متاثر کیا ہے اسی طرح جس طرح علاقائی موسیقی اور سنگیت نے مختلف عہد میں کلاسیکل موسیقی کو متاثر کیا ہے۔ اس آویزش اور آمیزش سے ہندوستانی موسیقی کی جانے کتنی جہتیں پیدا ہوئی ہیں بنیادی رسوں (Rasas) کے شدید احساس کے ساتھ جو جہتیں پیدا ہوئی ہیں ان میں چند یہ ہیں۔

جذباتی، جنسی، دلولہ انگیز، پر جوش، اور پکھل جانے والی!

● خواب آور، نرم خوشگوار، مابعد الطبیعیاتی مدھم، ماورائی، درد آشنا، شیریں، تجریدی، پرسکون!

● المناک، غم ناک، دھندلا، حسرت انگیز، رقت انگیز، پردرد، سوگوار!

● مسرت آمیز، تجسس آمیز، شوخیوں سے بھری ہوئی!

● پروقار، عظیم تر، ارفع، اعلیٰ، پر عظمت، سنجیدہ!

● پچان انگیز، سنسنی خیز، جذبوں کو ابھارنے والی!

سرتیوں کے مطالعے سے انفرادی اور اجتماعی سطحوں پر جانے کتنی جہتیں پیدا ہوئی ہیں ہر جہت میں امتیازی وصف کے باوجود ’کل‘ میں جذب ہو جانے کا رجحان ملتا ہے۔ کثرت کے جلوے اپنی خوبصورتی کا احساس عطا کر کے وحدت کی طرف بڑھتے ہیں اور آہستہ آہستہ ایک وحدت کی صورت اختیار کر لیتے ہیں!

ہندوستانی موسیقاروں نے آنند (Ananda) کو بڑی اہمیت دی ہے۔ انہوں نے موسیقی میں آنند کو براہم (Brahman) تصور کیا ہے۔ موسیقی رحمت ہے، جمالیاتی اہلسلط عطا کرتی ہے، انتہائی بلند یوں پر پہنچ کر داخلی توازن پیدا کرتی ہے۔ آہنگ کی ہارمونی (Harmony) سچے حسن کا احساس بخشتی ہے۔ موسیقی سنتے ہوئے حسن کا احساس ہوتا ہے اور جب حسن کا مکمل احساس مل جاتا ہے تو آنند حاصل ہوتا ہے موسیقی کا حسن ایسا ہے کہ اسے شدت سے محسوس بھی کیا جاسکتا ہے اور ذہن اس کی مختلف تصویریں بھی خلق کر سکتا ہے۔ ہندوستانی موسیقی کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ وہ حسن کا احساس عطا کر کے ذہن کو اتنا زرخیز بنادے کہ ذہن خود مختلف تصویریں خلق کرنے لگے۔ موسیقی کا میڈیم احساساتی ہے۔ موسیقی کا آہنگ احساس کو چھو تارتا ہے، اس کی مناس لذت دیتی ہے۔ ایک جمالیاتی اصطلاح استعمال ہوتی رہی ہے مدھریہ (Madhurya) جس کا مفہوم یہ ہے کہ جہاں مناس اور شیرینی ہے وہاں وقار بھی ہے، موسیقی کی اٹھان سے مناس اور شیرینی کے ساتھ وقار کی پہچان ہوتی ہے۔ دل کو پکھلانے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اور جذبات شدت سے متاثر ہوتے ہیں۔ ہندوستانی موسیقی میں دھرپد، خیال، ٹھمری اور ”مپہ“ پر نظر رکھیں تو مدھریہ کی معنویت کی وضاحت ہو جائے گی۔

ہندوستانی موسیقی نے رس (Rasas) کو بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ ’رس‘ کے ساتھ ’لذت کا تصور وابستہ ہے۔ رس کے بغیر زندگی اور اس کے جمال کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ یہ دھرتی رسوں سے بھری ہے، اپنشدوں نے معبود حقیقی کو ’رس‘ سے تعبیر کیا ہے۔ ہر جانب ٹپکتے ہوئے رسوں سے آنند ملتا ہے، بھرت نے موسیقی میں ’رس‘ کا ہونا ضروری جانا ہے۔ ہندوستانی موسیقاروں کے خیالات سے ہندوستان میں موسیقی کے کلچر کی ایک ٹھوس بنیاد قائم ہوئی ہے۔ ہندوستانی ماہرین اور موسیقاروں نے راگ، راگنی، راگ دھیان، رس، الزکار، اترا، آرومی، شبد، تال، سپرن، مرکی، ماترا، مارگی، الاپ، بندش، بول، ہوری، کجری، دھرپد، لہرا، مدرا، مپہ، ترانہ وغیرہ پر اپنے خیالات کی وضاحت کی ہے۔ ان کی صورت اور

تکنیک سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

ہندوستان میں موسیقی کے بہت سے حلقے ہیں ان میں عوامی موسیقی، دعائیہ موسیقی اور آرٹ میوزک کو ابتدا سے اہمیت حاصل رہی ہے۔ موسیقی کے ان حلقوں کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ سچائی واضح ہوگی کہ مختلف تمدنی اکائیوں نے موسیقی کے دائرے کو وسیع کیا ہے۔ مختلف علاقوں میں آرٹ موسیقی کی اپنی روایتیں ہیں عموماً علاقوں کے نام سے ان روایتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ ساتھ ہی ہر راگ کی انفرادیت توجہ طلب بنتی ہے مثلاً نارو (مارواڑ) تنگ (تلنگانہ) کنڑ (کرناٹک) جو پوری (جو پور) ملتان (ملتان) سندھوی (سندھ) بنگال (بنگلہ دیش) راگ اہم راگ تصور کیے جاتے ہیں، ان کی اپنی راگنیاں بھی ہیں۔ راگ راگنیوں کے اسایب مختلف ہیں۔ ان راگوں کا رشتہ قدیم راگوں سے قائم ہے۔ علاقائی خصوصیات کے باوجود قدیم آہنگ کی پہچان مشکل نہیں ہوتی۔

موسیقی کے علما نے بعض راگوں کی کیفیت اور رس کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً جو گیا راگ، کروں رس لیے ہوتا ہے اور غم کا نغمہ لیے ہوتا ہے۔ بہار راگ شرنیگار رس لیے انبساط، خوشی اور مسرت کا نغمہ بن جاتا ہے۔ درباری کنڑ راگ، میں بھی کروں رس ہے اور زندگی کے بہت ہی سنجیدہ لمحوں میں چھیڑا جاتا ہے۔ ”کھان راگ“ کارس شرنیگار ہے، محبت کے جذبوں کا رنگ لیے ہوتا ہے۔ ہندوستانی علماء میں بعض راگوں کو مختلف موسموں کے لیے وقف کر دیا ہے۔ مثلاً جنوری فروری کے موسم میں ’مالکوس‘ مارچ اپریل میں ہندولی، مئی جون کے موسم میں دپک جولائی اگست میں میگھ، ستمبر اکتوبر کے موسم میں ’بھیروی‘ اور نومبر دسمبر میں شری راگ!“

ہندوستان کی موسیقی نے ’راگ‘ کی طرح تال کو بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ اس کے لغوی معنی ہیں ”تالی“ ”تھلیوں سے تالی جانا۔ موسیقی اور رقص میں تالی سے کام لیا جا رہا ہے۔ تال میں وقفہ یا لمحے کو اہم جانا گیا ہے۔ تال وقت اور لمحوں کے تصور میں جذب ہے۔ تال دیتے ہوئے فنکار وقت کو لگیت کے لمحوں میں تبدیل کر دیتا ہے۔ وقفوں کے پیش نظر تال کی تکرار فضا آفرینی میں مدد کرتی رہتی ہے۔

ماہرین نے راگ اور تال کے ساتھ ’بندش‘ کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے ابتدا سے آخر تک عمدہ توازن قائم رکھنے کے لیے کمپوزیشن اور آہنگ کی ہم آہنگی پر غور کرتے ہیں۔

تنگیت کی تکنیک میں راگ کے تعلق سے الاپ، بول، بول الاپ، بول تان، تان، نوم، نوم (Nom-tom) سرگم، انکار اور دھن کو اہمیت دی گئی ہے۔ تال کے تعلق سے ولہبت (vilambit) مدھیہ، درت (Drut) پٹ، (Pat) ٹھیکا (Thika) اور تہائی (Tihai) کو اہم جانا گیا ہے۔ اور بندش کے تعلق سے ٹک (Tuk) مد، را، بیر، دوا (Biruda) انتر اور منجھا (Manjha) وغیرہ کو اہمیت دی گئی ہے۔

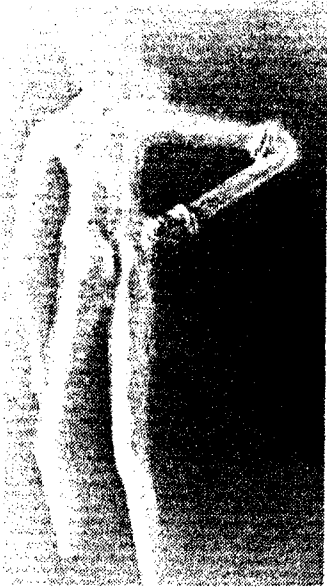
ہندوستان میں آلات موسیقی کی تعداد بتانا آسان نہیں ہے، کہا جاتا ہے کہ پورے ملک میں پانچ سو سے زیادہ اہم آلات موسیقی ہیں انہیں چار حلقوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ تال و دیا (Tala Vadya) میں طنبورہ، ستار، بین، ویٹا، سرود، سارنگی وغیرہ شامل ہیں۔ ”او اندھا و دیا“ (Avanaddha Vadya) میں مردنگ ڈھول، نقارہ، طبلہ وغیرہ شامل ہیں۔ سو شیر و دیا (Sushira Vadya) میں بنسری، مکھ ویٹا، شہنائی وغیرہ شامل ہیں۔ گھان و دیا (Ghana Vadya) میں بل ترنگ کو شامل کیا گیا ہے۔

ہمیں اس حقیقت کا علم ہے کہ راگ، تال اور بندش وغیرہ کے پیش نظر اس ملک میں موسیقاروں کے گھرانے موجود ہیں۔ مثلاً گوالیار گھرانہ کہ جس کی نمائندگی پنڈت کرشن راؤ شکر اور مشتاق حسین خاں کرتے ہیں۔ اس گھرانے نے راگ ٹوڈی، راگ حمیر، بپہ، کافی، راگ، بیہاگ، راگ، دیس کو نمایاں حیثیت دی۔

اگرہ گھرانے کی نمائندگی استاد فیاض خاں کرتے ہیں خیال اور ہو ری ٹھری میں ہندوستانی موسیقی کو عروج بخشا۔ راگ دیس کو زیادہ اہمیت

دی۔ اگر گھرانے میں لطافت حسین خاں کا نام بھی اہم ہے جنہوں نے راگ بکیشری بہار کو اظہار کا خوبصورت ذریعہ بنایا۔  
جے پور گھرانے کی نمائندگی کرنے والوں میں ملک ار جن منصور اور رجب علی خاں کے نام اہم ہیں۔ ملک ار جن منصور نے راگ یحییٰ کو عزیز رکھا اور رجب علی خاں نے راگ جو پوری اور راگ باگیشوری کو!  
پنپالہ گھرانے میں سب سے بڑا نام بڑے غلام علی خاں کا ہے جنہوں نے راگ درباری کو نقطہ عروج پر پہنچا دیا۔ اسی گھرانے کے دو استاد نزاکت علی اور سلامت علی نے راگ مالکوس اور ٹھمری پہاڑی کو لوگوں کے دل کی گہرائیوں میں پہنچا دیا۔  
کیرانا گھرانے میں عبدالکریم خاں اور عبدالوحید خاں کے نام اہم ہیں۔ استاد عبدالکریم خاں بہت سے راگوں کے خالق ہیں مثلاً راگ بسنت راگ جو گیا، راگ بھیم بلاس، راگ شنکارا، راگ دیو گندھار، راگ سدھ کلیان، آئند بھیروی، بھیروی ٹھمری وغیرہ۔ پرانے راگوں کو نئے الفاظ اور نئے تیور دیے اور موسیقی کی جمالیات میں اضافہ کیا۔ استاد عبدالوحید خاں صاحب نے راگ ملتانی کو بہت اہمیت دی اور اسے ایک اعلیٰ سطح عطا کی۔  
راپور گھرانے کے نمائندے شاعر حسین خاں اور غلام مصطفیٰ خاں ہیں استاد نیاز حسین خاں نے راگ آجھوگی کو اہمیت دی اور غلام مصطفیٰ خاں نے راگ بھوپالی توڑی اور راگ باکیشری وغیرہ کو۔

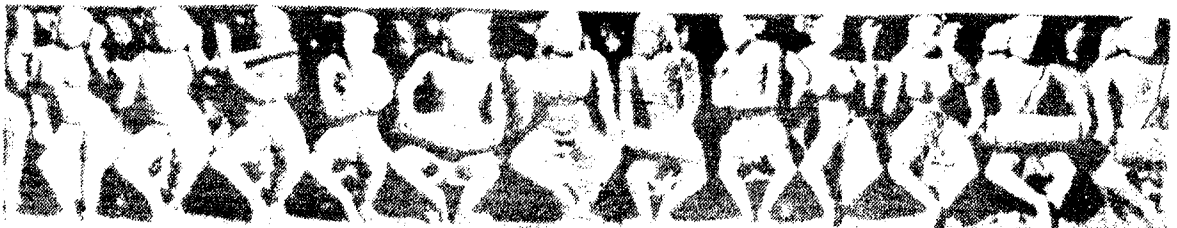
ساہووان گھرانے کے نمائندہ حفیظ احمد خاں صاحب ہیں جنہوں نے راگ بسنت اور بھیروی ٹھمری کو بلند مقام عطا کیا۔  
اندور گھرانے میں استاد امیر خاں نے راگ ابھوگ کو اپنایا اور میواٹی گھرانے کے پنڈت منی رام اور پنڈت جسراج نے راج جوگ اور راگ دھانشوری کو اہمیت دی۔



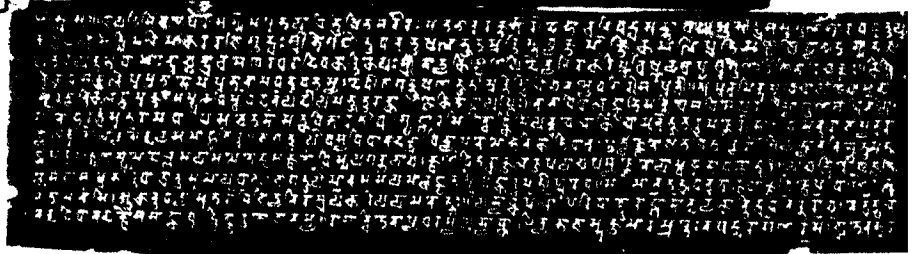
مہنچہ ڈارو میں رقص کرتی نرکتی ملی ہے اسے دیکھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ اس ملک میں 1500-2500 ق م رقص اور موسیقی کی روایت موجود تھی۔

ویدی دور میں سام وید میں موسیقی کا جو آہنگ ہے اس سے قدیم ہندوستانی شغیت کی عمدہ روایات کا علم ہوتا ہے۔ دعائیہ موسیقی کو اس وید میں زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔  
بدھوں اور جینیوں نے بھی موسیقی کو ہمیشہ اہمیت دی ہے۔ بدھوں کی بعض روایات قدیم زمانے سے اب تک قائم ہیں۔ گپت عہد میں بھی موسیقی سماجی زندگی میں نمایاں مقام رکھتی تھی،

مسلمانوں کی آمد کے بعد دہلی سلطنت (1200ء-1500ء) اور مغلیہ عہد (1500ء-1700) میں موسیقی کو اور بھی عروج حاصل ہوا ہے۔ حضرت امیر خسرو نے قدیم ہندوستانی موسیقی کو مرتب کر کے اور اپنی بے پناہ تحقیقی صلاحیتوں سے اسے نکھارا سنوارا۔ ہندستان کے چھوٹے بڑے راج گھرانوں اور درباروں میں موسیقی کو ہمیشہ نمایاں حیثیت دی گئی۔



# زبانیں



## زبانیں

● ہندوستان زبانوں اور بولیوں کا بھی ایک بہت بڑا ملک ہے، ان زبانوں اور بولیوں کی بھی اپنی جمالیاتی خصوصیات ہیں اسی طرح ہندوستانی ادبیات کی جمالیات بھی پھیلی ہوئی ہیں اور تہہ دار ہے۔

پراکرتوں کی ایک بڑی تاریخ رہی ہے، قدیم پراکرتوں خصوصاً ماگدھی، پالی، پشاجی، شورسینی وغیرہ کی تاریخ ماضی کی تاریکیوں میں پوشیدہ ہے اس کے باوجود یہ کہنا غلط نہیں ہے کہ پراکرتیں صدیوں معیاری بولیوں اور زبانوں کی طرح رہی ہیں، ماگدھی، گدھ سلطنت میں خوب پھیلی ہوئی تھی اور اس نے دوسری پراکرتوں خاص طور پر پالی کو شدت سے متاثر کیا۔ پشاجی کہ جس کی نمائندگی ”برہت کتھا“ سے ہوتی ہے ایک قدیم ترین زبان ہے جس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس کی گیارہ لسانی صورتیں رہی ہیں۔ اس وقت تک جو قدیم ترین تحریر ملتی ہے وہ بدھ ازم کے ستھویرید (Sthaviravada) دبستان کے دینی قانون یا شریعت (Canon) کی صورت میں ہے یہ تحریر پالی میں ہے۔ پالی جو ایک زندہ اور متحرک پراکرت تھی قدیم ماگدھی سے شدت سے متاثر ہوئی تھی لہذا اس سے قریب بھی تھی۔ مغربی ہند (اونچی) اور خصوصاً پٹلی پتر کے علاقے کی عوامی زبان تھی۔ دکھشنا پٹھ، (دکن) اور سری لنگا جو زبان بدھ خیالات لے کر پہنچی وہ پالی ہی تھی جو ماگدھی اثرات لیے ہوئی تھی۔

سنسکرت زبان و ادب کا ارتقاء ہونے لگا تو شورسینی، پالی، پشاجی، ماگدھی، مہاراشٹری اور دوسری پراکرتوں اور زبانوں کی حیثیت فوراً کم نہ ہوئی، یہ عوامی بولیوں اور زبانوں کی صورت زندہ رہیں، سنسکرت ڈراموں میں عوامی طبقے کے کردار شورسینی پراکرت بولتے ہیں، شورسینی مہاراشٹری بولی تھی اور اس میں دوسری پراکرتوں کی طرح کہانیاں بھی موجود تھیں اور گیتوں کا ایک خزانہ بھی تھا۔ ہمیں معلوم ہے کہ جب کوئی ایک زبان معیاری بن جاتی ہے تو عوام بول چال اور اظہار خیال کے لیے اپنی زبان خلق کر لیتے ہیں، جب سنسکرت معیاری زبان بن گئی تو پراکرتیں آہستہ آہستہ سنسنے لگیں۔ جب سنسکرت کی وجہ سے پراکرتوں کا زوال شروع ہوا تو آپ بھرنشیں عوامی بولیوں کی صورت ابھرنے لگیں۔ ان کی خصوصیت یہ تھی کہ ان میں پراکرتوں کی تمام صورتیں موجود تھیں۔ آپ بھرنشوں میں ماگدھی، پالی اور شورسینی کی روشنی بہت تیز تھی اس لیے اپنی روایات سے بھی رشتہ قائم رہا۔ پراکرتوں اور آپ بھرنشوں کو سنسکرت کے علماء نے اس لیے نظر انداز کیا کہ ان کے قاعدے تو انہیں مقرر نہ تھے، ان کی گرائمر کا وجود ہی نہ تھا، وہ ان کی لسانی صورتوں کو سنسکرت کے مطابق دیکھنا چاہتے تھے۔ سنسکرت کو ایک متعین شکل دینے کا کام تیزی سے شروع ہوا تھا تاکہ خواص و عام کی زبانوں کا فرق نمایاں رہے۔ سنسکرت والوں نے عوامی بولیوں اور زبانوں کو ہمیشہ بگڑی ہوئی زبانوں سے تعبیر کیا ہے، صرف و نحو کے برہمن علماء نے پراکرتوں اور آپ بھرنشوں کو حقارت کی نگاہ سے دیکھا۔ صرف اپنی زبان سنسکرت کی تراش خراش میں مصروف رہے۔ جن برہمن علماء نے سنسکرت کی ایک معیاری صورت شکل متعین کرنے کی کوشش کی ان میں پانچ (400 سال ق م) کا نام سرفہرست ہے۔ اس کی تصنیف ”اشٹ

دھیائی“ سنسکرت زبان کی گرامر یا صرف و نحو پر اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔ پانتجلی (دوسری صدی ق م) اس کا جانشین تھا اس نے پاننی کے لسانی اصولوں اور قواعد وغیرہ کی تشریحیں لکھیں۔ اس کے بعد ایسا ہوا کہ برہمن علماء کی ساری دلچسپی صرف و نحو یا ویاکرن سے ہو گئی، ویاکرن ایک محبوب مستقل موضوع بن گیا لیکن ایسے تمام علماء پاننی ہی کی پیروی کرتے نظر آئے، کوئی بڑی یا اہم تبدیلی کہیں نظر نہیں آتی ہے۔ پراکرتوں اور اپ بھرنشوں اور سنسکرت کے مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ پراکرتیں اور اپ بھرنشیں سنسکرت سے الفاظ اور محاورے لے رہی تھیں اور دوسری طرف سنسکرت کے علماء اور پنڈت جو انہیں بگڑی بولیوں سے تعبیر کرتے تھے ان کے خوبصورت لفظوں اور محاوروں کو سنسکرت میں شامل کر رہے تھے، یہ پاس پاس رہنے کی وجہ سے بھی ہوا اور غیر دانستہ اور لاشعوری طور پر بھی۔ پراکرتیں اور اپ بھرنشیں عوام کی زبانیں اور بولیاں تھیں جو منڈیوں بازاروں میں بولی جاتی تھیں، منڈیوں اور بازاروں سے رشتہ تعلق کس کا نہیں ہوتا سنسکرت کے علماء اور دانشوروں نے ایک کام تو یہ کیا کہ بازاروں اور منڈیوں اور اپنے آس پاس کے علاقوں سے عوامی الفاظ اور محاورے لے آئے اور اپنی معیاری زبان میں جذب کرنے کو شش کی اور دوسرا کام یہ کیا کہ عوامی بولیوں اور زبانوں کے بہت سے خوبصورت معنی خیز لفظوں کے مقابلے کے دائرے کو محدود کر دیا، چونکہ ایک مقدس زبان کا تصور ذہن میں تھا اس لیے یہ نہیں چاہتے تھے کہ عوام لفظوں کے مفہوم و معنی کے اندر جھانک کر دیکھیں۔ سنسکرت میں جو مقدس تحریریں وجود میں آئیں انہیں عوام سے دور رکھنے کی ہر ممکن کوشش کی گئی۔ یہ وہ دور تھا جب ہر شعبہ زندگی پر برہمن ازم کا ٹھپہ لگایا جا رہا تھا، پڑھتوں کا بول بالا ہو رہا تھا، برہمن علماء چاہتے تھے کہ سنسکرت تیزی سے اونچے طبقے کی خاص یا محاورہ زبان بن جائے، اسے صرف تعلیم یافتہ لوگ ہی سمجھ سکیں، اس زبان کی رسمی تعلیم کی باگ ڈور بھی برہمنوں نے سنبھال رکھی تھی۔ ڈی۔ ڈی کوکسبی نے لکھا ہے کہ سنسکرت میں افعال کے جو عجیب و غریب و صیغہ صیغے پائے جاتے ہیں ان کے باعث اس پر ایک پڑھتی زبان کی چھاپ لگی رہی، اس میں روزمرہ کے استعمال کے لیے سادہ فعل مستقبل کا بھی فقدان ہے۔ برہمن مذہبی رسوم سے بندھا رہا حالانکہ وہ خالص آریائی قسم کی نہ تھیں، کوکسبی نے سچائی کی وضاحت اس طرح کی ہے کہ بودھ، جین اور دوسرے راہب تمام رسوم چھوڑ چکے تھے اور ولادت، موت، شادی، حل، شاگرد بازی کی تبرک رسوم کی ادائیگی کا اہتمام نہیں کر سکتے تھے لہذا برہمن آگے بڑھ گئے یہ عقیدہ آہستہ آہستہ رائج ہو گیا کہ صرف برہمن ہی بچ بونے کے وقت فصلوں کو برکت دے سکتا ہے۔ ستاروں سیاروں کو مہربان اور سازگار بنا سکتا ہے دیوتاؤں کو خوش کر سکتا ہے جنم پتری بنا سکتا ہے پیش گوئی کر سکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔

ویدی ادب کی تاریخ صدیوں میں پھیلی ہوئی ہے۔ سندھ تہذیب کے بعد شمالی ہند میں ویدی تمدن ہزاروں سال کی تاریخ رکھتا ہے۔ ویدی مختلف ترقی یافتہ بولیوں اور زبانوں مثلاً ماگدھی، پالی، شورسینی، پشچی، مہاراشٹری وغیرہ کے اثرات لیے ہوئی تھی بنیادی طور پر اس کا عمل بھی عام بڑی پراکرتوں جیسا تھا، وہ ”ویدی“ کی صورت اس وقت ابھری جب دوسری پراکرتیں سکڑنے لگیں، ماگدھی، پالی اور شورسینی کے الفاظ اور محاوروں سے مالا مال تھی، پنجاب کی بولیوں کے اثرات بھی گہرے تھے، پشچی کے الفاظ اور محاورے بھی اس میں شامل ہوئے۔ ایک عوامی زبان کی صورت زندہ رہی، سنسکرت سے دور رہی، ویدی، اور سنسکرت میں فرق ہے، ویدی کا حسن رنگ وید میں نظر آتا ہے جسے سنسکرت سے وابستہ نہیں کر سکتے، رنگ وید کی تخلیق سے قبل ویدی کی عوامی حیثیت صدیوں قائم رہی ہے۔ اس کے پس منظر میں بدھ تحریریں خصوصاً بدھ شریعت یا کینن (Canon) ہیں اشوک کے بیٹے مہندر نے سری لیکا جاتے ہوئے انہیں ساتھ رکھا تھا۔ کہا جاتا ہے پہلی صدی قبل مسیح مہندر نے یہ تحریریں سنگھاری راجا دناگانی (Vattagamani) کو سونپی تھیں، ان میں نثر اور نظم کے نمونے تھے بدھ کے خیالات کی تشریحیں تھیں گاتھائیں تھیں، اقوال (Udana) تھے، چھوٹی چھوٹی تقریریں تھیں (Itivuthaka) جن کی ابتدا عموماً اس طرح ہوتی ”اور پھر بدھ نے ایسا کہا“ جانک کہانیاں تھیں، معجزوں کا بیان بھی تھا (Abbutadhamma) اور سوال و جواب کی صورت میں بدھ ازم کی وضاحت بھی تھی (Vedalla) یہ سب پالی زبان کی دین تھی کہ

جس پر مائدھی کا گہرا اثر تھا۔ سنسکرت میں شامل ہو کر پالی کے بہت سے لفظوں کا تلفظ بدل گیا۔ نیز بہت سے لفظوں کی معنویت محدود ہو گئی۔ سیکڑوں الفاظ ایسے ہیں جو پالی کے ہیں اور آج ہندوستانی یعنی اردو اور ہندی میں موجود ہیں، سنسکرت میں صورت تبدیل ہو گئی ہے۔ مثلاً پالی کا ایک لفظ ہے دس، یہی یعنی دس دیہہ، ہندوستانی میں دس ہے سنسکرت میں دس ہے، پالی میں بارہ ہے جو ہندوستانی میں بھی بارہ ہے سنسکرت میں دوا دس ہے۔ اسی طرح پالی کا تیرہ اردو ہندی میں بھی تیرہ ہے لیکن سنسکرت میں ”تیرودش“ ہے اردو ہندی کا لفظ ”گھر“ پالی کے گھر سے رشتہ رکھتا ہے۔ سنسکرت کے عالموں نے پالی کے اس لفظ کو کر یہہ کر دیا۔ آگے، (آگ) پالی کا لفظ ہے۔ ہندوستانی میں آگ ہے اور سنسکرت نے اسے کر یہہ کر دیا۔ لاشی کا لفظ بھی پالی کا ہے جو اردو اور ہندی میں اسی طرح ہے سنسکرت میں ”لاشیکا“ ہے۔

پروہتوں نے سنسکرت کو برہم دیش کی برہم بھاشا بھی کہنا شروع کر دیا تھا۔ برہم دیش سے مراد وہ علاقہ تھا کہ جسے آج اتر پردیش کہتے ہیں وہ یہ بتاتے ہیں کہ برہم دیش پوری کائنات کا مرکز ہے اور برہمانے برہمنوں کے ذریعہ یہ بھاشا اس مرکز پر اتاری ہے۔ رسم خط کو دیوناگری کہنے کا مقصد بھی یہی تھا یعنی وہ تحریر جو دیوناگری کی نگری سے آئی ہے یا دیوناگری کی نگری کی تحریر ہے۔ یورپی محققوں کے ذہن میں یہ بات بیٹھ گئی کہ سنسکرت آریوں کی زبان ہے۔ (حالانکہ سنسکرت کبھی بول چال کی زبان نہیں رہی اور نہ اسے درباروں کی زبان بننے کا فخر حاصل ہوا) اور یہی زبان یعنی سنسکرت تمام زبانوں کی ماں ہے۔

اٹھارویں صدی کے آخر میں بعض یورپی محققوں کو اس بات پر یقین آ گیا کہ آریا ہندوستان کے رہنے والے تھے اور ان کی مادری زبان سنسکرت تھی۔ سنسکرت ہی سے تمام زبانیں بھوئی ہیں۔ ہلیگل (Schlegel) کہ جس نے سنسکرت زبان کا مطالعہ کیا اور اسے جرمنی میں متعارف کیا اس سے بھی یہ بھول ہوئی۔ اس کا یہ کہنا غلط تھا کہ سنسکرت آریوں کی مادری زبان تھی، ظاہر ہے وہ پروہتوں اور پنڈتوں کی باتوں اور تحریروں سے زیادہ متاثر ہوا تھا۔ جب یہ بات ثابت ہو گئی کہ آریا وسط ایشیا سے جو زبان بولتے ہوئے ہندوستان میں داخل ہوئے وہ سنسکرت نہیں تھی تو ہند یورپی اور ہند آریائی اور وسط ایشیائی بولیوں اور زبانوں کا مطالعہ زیادہ ہونے لگا۔ آریوں کی زبان پر وسط ایشیا کی کئی بولیوں کے گہرے اثرات یقیناً تھے۔ تصورات کی بھی چھان بین ہوئی اسطوری کرداروں کے ماخذ کی بھی تلاش شروع ہوئی اندرا، ورون، متر وغیرہ کے ماخذ کی تلاش کی وجہ سے محققین میسوپوٹامیا تک پہنچ گئے۔ ایک ہزار چار سو سال قبل مسیح کے تصورات کا جائزہ لیا گیا۔ ویدوں میں آسورا (Ashras) تیر، جو ویدوں کے دیوتاؤں کے دشمن ہیں تحقیق سے یہ بات بھی سامنے آئی کہ میسوپوٹامیا میں بھی یہ لفظ دشمنوں کے لیے استعمال ہو تا رہا ہے۔ جب آریا ہندوستان میں داخل ہوئے تو یہاں جانے کتنے قبیلے آباد تھے، آسٹرو لائڈ (Australoid)، نگر و آئڈ (Negroids) اور دراوڑ (Dravidians) وغیرہ اس عہد کے معروف قبیلوں کے نام ہیں۔ ان کی اپنی بولیاں تھیں ویدک عہد میں بول چال کی زبان کو بھاشا کہتے تھے سنسکرت نہیں۔ ویدی ایک ترقی یافتہ پراکرت تھی جس کے پس منظر میں پشاپچی، مائدھی، پالی اور شورسینی کی توانائی کو ہم شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ بھاشا اور ویدی دونوں عوام کی تخلیق تھیں لہذا سب کی سمجھ میں آ جاتی تھیں۔ پروہتوں اور سنسکرت کے حامیوں نے ویدی کو مشکل بنانا شروع کر دیا اور یہ سلسلہ جاری رہا، رفتہ رفتہ ویدی عوام کی پہنچ سے باہر ہو گئی، اسی وقت گرائمر بنانے کی کوششیں شروع ہوئیں۔ ویدی سنسکرت کا ایک حصہ بن گئی یا یہ کہیے کہ خود اس کی صورت سنسکرت کی ہو گئی۔ بخور مطالعہ کیا جائے تو ”ا“، ”ز“ اور ”ڈ“ کا فرق بہت واضح نظر آئے گا۔ ویدی زبان کا لفظ ”راگھو“ (روشی) ”لاگھو“ ہے پالی میں ویدی کے بہت سے الفاظ اپنی اصل صورتوں میں موجود ہیں۔ سنسکرت میں دراوڑی الفاظ کی تعداد بھی کم نہیں ہے، یہ وہ الفاظ ہیں جو شمالی ہند کی پراکرتوں سے بھی رشتہ رکھتے ہیں۔ سنسکرت کے علماء نے جب ویدی لفظوں اور دوسری پراکرتوں کے لفظوں کو لینا شروع کیا تو یہ کوشش کی کہ مفہوم میں فرق آجائے یعنی سنسکرت اور پراکرتوں کا فرق نمایاں رہے۔ مثلاً کسی پراکرت کا لفظ ہے ورون، یہ لفظ ویدی میں بھی ہے معنی ہیں ”رنگ“ لیکن سنسکرت

زبان میں اس کا مفہوم ذات پات، (Caste) ہے اسی طرح کوئی (Kavi) ایک بہت ہی پرانا لفظ ہے جو ویدی میں موجود ہے اس کے معنی دانشور کے رہے ہیں سنسکرت نے اسے شاعر تک محدود کر دیا۔ بھوت کا لفظ پر اکرتوں میں جانے کب سے رہا ہے اسے ویدی نے بھی قبول کیا مفہوم تھا "عناصر" سنسکرت نے اسے بھوت بنادیا ہے، پریت کا مفہوم تھا "انسان کی روح جو رخصت ہو چکی ہے" سنسکرت میں بھوت پریت کو ایک ساتھ کر دیا گیا۔ ایک لفظ جو ویدی اور کئی پر اکرتوں میں مسلسل سفر کرتا رہا ہے 'پوتر' ہے معنی ہیں سورج کی شعاعیں پانی، دیوتا، سنسکرت میں مفہوم ست گیا پوتر معنی خالص کے ہو گئے، قواعد یا گرامر کے اصولوں کے پیش نظر مطالعہ کیا جائے تو فرق واضح ہو گا۔ تیسری صدی قبل مسیح تک یعنی اشوک کے عہد میں پالی مقبول اور عوامی زبان تھی سنسکرت نہیں تھی۔ برہمنوں نے صرف اپنے طبقے کی تعلیم کے لیے سنسکرت کی آبیاری کی جس طرح ذات پات اور قبیلوں کے درمیان دیواریں اٹھائیں گئیں اسی طرح زبانوں کے درمیان بھی ایک دیوار اٹھی، اس عمل سے ہندوستانی تمدن کو زبردست دھچکا لگا، کسی نے کہا تھا کسی بھی زبان کا ارتقا عوام کے ہونٹوں پر ہوتا ہے ان ذہنوں پر نہیں ہوتا جو دستاویزات تیار کرتے رہتے ہیں۔ سنسکرت کے حامیوں نے بول چال کی زبانوں سے سنسکرت کو دور رکھنے کی کوشش کی، ان کا مقصد واضح تھا وہ سماج کو ذات پات اور قبائلی روایت میں تقسیم کر کے مذہبی تصورات اور خیالات کے ذکو منش یاد ستاویزوں کو عوام سے دور رکھنا چاہتے تھے، حقیقت یہ ہے کہ یہ بدھ تھے کہ جنہوں نے دیہادوں میں لوگوں کو تعلیم دی، نکسیلا، نانندہ اور کرم شیلہ جیسی یونیورسٹیاں بنائیں۔

بدھ ازم کے زوال کی وجہ سے ہندوستانی سماج، برہمنیت کی گرفت میں آ گیا۔ بدھ ازم کے زوال کی جو تصویریں کشمیر میں نظر آتی ہیں وہی ملک کے حالات کو سمجھا دیتی ہیں برہمنیت نے بدھ سماج کو توڑ کر رکھ دیا۔ ذات پات کے پیش نظر اکثریت پر برہمنوں کے مظالم کی ایک بڑی داستان ہے۔ جو قوانین بنائے گئے وہ انتہائی سخت تھے، ان میں ذات کی تقسیم کو تسلیم کرنا اور برہمنوں کے پاؤں کو چھوتا بھی شامل تھے۔ بدھوں کا قتل عام بھی ہوا۔ ہوین سنگ (Hiven Tsang) کہ جس نے ساتویں صدی میں کشمیر کو دیکھا تھا لکھا ہے کہ صرف سری نگر میں ہی سیکڑوں بدھ دیہار تھے۔ برہمنوں نے انہیں توڑ دیا پھر انہیں مندروں میں تبدیل کر دیا۔

بدھ ازم کے خلاف برہمنیت کے مقابلے میں کشمیر کی حد تک نہیں بلکہ پورے ملک کی تاریخ میں سیاہ ابواب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ بدھوں کا ایسا قتل عام بہار اور اڑیسہ میں بھی نہیں ہوا۔ کشمیر کی برہمنیت نے بدھ ازم کو اپنے عقائد، مذہب اور توہمات وغیرہ کے سامنے ایک بڑا چیلنج تصور کیا اور آٹھویں صدی کے آخر تک بدھوں، بدھ دیہاروں، بدھ کتب خانوں سب کا خاتمہ کر دیا۔ معروف تاریخ داں کلہن (Kalhan) نے اپنی تاریخ 'راج ترنگنی' میں تحریر کیا ہے کہ بدھ ہمارے عقائد کے دشمن ہیں وہ ہمیں قربانی سے روکتے ہیں دیوتاؤں کے حضور قربانی دیتے رہنا ہمارے عقائد کا تقاضا ہے۔ عبدالرشید بیگ نے شاہ ہمدان پر جو کتاب لکھی ہے اس میں درج ہے کہ مہراکولا (Mihirakulas) کشمیر کا راجا بنا تو اس نے بڑی بے دردی سے ہزاروں بدھوں کو قتل کر دیا، بدھ راہبوں کو خاص طور پر نشانہ بنایا۔ ان کے دیہار برباد کر دیے توڑ دیے، سیکڑوں دیہاروں کو مندر بنادیا۔ سری نگر میں تخت سلیمان (شکر اچاریہ) پر جو مندر ہے وہ بدھ دیہار ہی تھا۔ اسے شکر اچاریہ کا نام دیا گیا اس لیے کہ شکر اچاریہ نے برہمنیت کی تجدید میں نمایاں حصہ لیا تھا۔ یہی وہ وقت تھا جب مہراکولا نے شیوازم کو مقبول بنانے کی کوشش کی۔ مہراکولا کے بعد جب نار (Nara) تخت پر بیٹھا تو اس نے ظلم و ستم کی اور انتہا کر دی، تاریخ داں کہتے ہیں ہزاروں راہبوں کو زندہ جلادیا گیا۔

ہندوستان اور خصوصاً شمالی ہند میں برہمنیت نے زور پکڑا اس کے بعد ہن (Hun) گجر اور شمال مغرب کے جنگجو قبیلوں نے بدھوں کے تمام علمی ادارے ختم کر دیے۔ بدھ ازم کو اکھاڑ پھینکا، ان کی دانش گاہیں اجاڑ دیں، ان کے دیہاروں میں ایک سناٹا سا چھا گیا، اس دور میں بدھ لٹریچر کو بار بار بارنڈر آتش کیا گیا۔

ہندوستان کی تاریخ میں ذات پات اور مذہب اور زبانوں کی بنیاد پر تقسیم اور مذہبی، ثقافتی اور لسانی تعصب کے پیش نظر یہ بڑا وحشیانہ دور تھا۔ پالی جو ہندوستان کے تمدن کی زبان تھی، پالی جس کا سفر 700 سال قبل مسیح شروع ہوا اور ایک ہزار سال تک مسلسل جاری رہا اور پالی جو ادبی، شعری اور مذہبی تخلیقات سے مالا مال تھی اس وحشت ناک دور میں بری طرح پامال ہوئی، پالی دستاویزات مخطوطات جلائے گئے۔ کوشش کی گئی کہ پالی ادب کا کوئی نشان موجود نہ رہے۔ سری لنکا برما، تبت اور چین اور جاپان میں پالی زبان و ادب کی کہانیاں محفوظ رہ سکی ہیں۔ پالی ایک قدیم ہندوستانی زبان ہے، سنسکرت کا چڑچی نے درست فرمایا ہے کہ یہ صرف مکھہ کی زبان نہیں تھی بلکہ ایک ادبی زبان کی حیثیت سے ہندوستان گیر زبان تھی، بہار سے مہاراشٹر اور مہاراشٹر اور دکن تک جا پہنچی۔ اسی میں بدھ لٹرچر کا جنم ہوا۔ اشوک نے اسی زبان میں بدھ مت کی اشاعت کی، یہ زبان بدھ ادبیات لے کر ملک سے باہر گئی، سری لنکا، تبت، چین اور جاپان پہنچی!

بدھ ازم کے قدیم علمائے بار بار کہا ہے بھائیوں بدھ کے لفظوں کو اسی زبان میں پڑھو کہ جو بدھ کی زبان تھی مگدھی اور پالی میں بدھ خیالات تجربات جمع کئے جاتے رہے۔ صدیوں یہ سلسلہ جاری رہا۔ مکھلا، نانندہ اور وکرما شیلہ کے علاوہ ہندوستان کے جانے کتنے بدھ دیہیوں اور غاروں میں ان دونوں زبانوں اور خصوصاً پالی میں بدھ افکار و خیالات تحریر کیے جاتے رہے، پورے ملک میں جانے کتنے کتب خانے تھے، یونیورسٹیوں کی طرح یہ کتب خانے بھی نذر آتش کر دیے گئے کوشش یہ تھی کہ بدھ ازم کا نام و نشان مٹ جائے پالی ہی وہ زبان تھی جو وطن چھوڑتے بدھ راہبوں کے ساتھ بدھ ادبیات کا خزانہ لیے سری لنکا پہنچی اور پھر چین اور جاپان گئی۔ جانک کہانیاں اور گاتھائیں پالی زبان میں محفوظ رہی ہیں ان کے بغور مطالعے ہی سے یہ علم ہو گا کہ پالی مگدھی اور اردھ مگدھی کی بنیاد کیسی ہے اور قدیم پراکرتوں کے پیش نظر کیسی مخلوط زبان رہی ہے۔ کچھ ماہرین یہ کہتے ہیں کہ پالی مگدھی اور اردھ مگدھی کی ادبی صورت کا نام ہے شنگھالی زبان کے ماہرین اس بات پر متفق ہیں کہ ان کی زبان پالی سے بہت متاثر ہوئی ہے اور ادبیات پر بھی پالی کا بہت گہرا اثر ہے۔

بعض ماہرین کا خیال ہے کہ بدھ سے قبل جو چند ترقی یافتہ بولیاں (Regional Dialects) تھیں وہ آہستہ آہستہ بڑھتی رہی ہیں ایک دوسرے کے پاس آئیں ایک دوسرے میں جذب ہونے لگیں اور ایک عوامی زبان ”پالی“ کا ظہور ہوا۔ پالی کا وطن مکھہ اور پانچلی پتر ہے۔ بدھ کے عہد میں یہی عوامی زبان تھی کہ جسے بدھ نے اپنے خیالات کے اظہار کے لیے منتخب کیا اور پھر اشوک کے زمانے میں اس کی عوامی حیثیت کا اندازہ ہوا۔ لفظ ”پالی“ پر کئی ماہرین نے اظہار خیال کیا ہے۔ مثلاً Rhys Davids نے ایسی لکیر یا تحریر سے تعبیر کیا ہے جو پہلے زبان پر تھی زبانی تحریر کی صورت پھر آہستہ آہستہ پڑھنے پر لکھی جانے لگی۔

ڈاکٹر میکس ویلسر (Max Welesor) نے تحریر کیا ہے کہ پانچلی پتر سے لفظ بنالی بنا پھر رفتہ رفتہ ”نا“ غائب ہو گیا۔ لفظ پالی ہو گیا۔ وہ زبان جو پانچلی پتر کی ہے۔

کچھ لوگ یہ کہتے ہیں پانچلی پتر کے قریب ایک گاؤں تھا ”پنلی“ پالی بولی کا گھر تھا، پالی کا لفظ اسی گاؤں کے نام سے نسبت رکھا ہے۔

ایک خیال یہ بھی ہے کہ کسی زمانے میں مکھہ کا نام ”پالاس“ پیالاس۔ (Palas) تھا، پالاس، کی زبان کو پالی کہا گیا ہے۔

مہاراشٹر میں پالادرختوں کے سوکھے پتوں کو کہتے ہیں، بدھ لٹرچر و دربھا کے علاقے میں بے حد مقبول ہوا اور اسے سوکھے پتوں پر لکھا گیا۔

عاقبت یہ کہنا مناسب نہ ہو گا کہ ”پالی“ کا کوئی تعلق ”پالا“ کے لفظ سے ہے اگرچہ مماثلت دلچسپ ہے۔

یہ بات واضح ہے کہ ”پالی“ کا لفظ بدھ کے ظہور سے قبل موجود تھا، قدیم بدھ دستاویزات میں امبا پالی اودن پالی جیسے نام ملتے ہیں بدھ کے دور میں امبا پالی ایک معروف رقامہ تھی جو بدھ کے چرنوں پر بیٹھ گئی اور بدھ کا آشر واد لیا۔ ممکن ہے مگدھی اور پالی میں اس کے کچھ خاص مفہام ہوں

جس طرح لفظ 'آریا' کے مفہیم تھے۔ میکس مولر نے لکھا ہے کہ 'آریا' کی بنیاد 'آریا' 'آرا' ہے اس کے معنی ہیں زمین یا وہ زمین کہ جس پر مل چلی ہو۔ اس کا مفہوم یہ بھی بتایا ہے "زمین پر مل چلانے والا"۔ اس کا ایک مفہوم شریف نسل بھی ہے۔ ویدوں میں 'آریا' کا لفظ کن قوم یا نسل کے مفہوم میں استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ وہ بدھ بھکشو جو شادی کر کے بال بچوں کے ساتھ زندگی گزارتے تھے انہیں بھی آریا کہا جاتا تھا۔ بودھی ستو (Bodhisatva) کو بودھی ور کچھ (Bodhhivriksh) بھی کہتے تھے علوم کا درخت! ان کے تعلق سے چار آریائی سچائیوں کا ذکر بدھ لٹریچر میں ملتا ہے کہ جن میں "دھرم چکر" بھی شامل ہے۔ 'پالی' کا لفظ ہوا 'آریا' کا لفظ 'ان' کے ماخذ کا پتہ چلانا بہت مشکل ہے۔ 'رگ وید' کے خیالات جب سینہ بہ سینہ چل رہے تھے اس کی تحریری صورت سامنے نہیں آئی تھی اس وقت سنسکرت کہاں تھی! صدیوں خیالات کی ترسیل کا یہ سلسلہ جاری رہا، ایک زبان سے دوسری زبان تک باتیں پہنچتی رہیں، قیاس یہ ہے کہ زبانی (Oral) ترسیل اس وقت کی ترقی یافتہ زبان 'پالی' میں ہوئی تھی۔ اشوک کے کتبوں (Inscriptions) سے اس زبان کے استحکام اور ترسیل کی توانائی کی پہچان ہوتی ہے۔ جب 'رگ وید'، تحریری صورت میں آئی اس وقت حالات اگرچہ بہت تبدیل ہو چکے تھے پھر بھی قدیم ویدی، الفاظ جو زبانی ترسیل میں شامل تھے 'پالی' کے جوہر کو لیے موجود تھے۔ بہت سے الفاظ ایسے ہیں جو قدیم ویدی اور پالی میں ہیں لیکن سنسکرت میں نہیں ہیں۔ یہ الفاظ اب بھی رگ وید میں موجود ہیں۔

قدیم ویدی الفاظ	پالی الفاظ	سنسکرت الفاظ
"دے وی بھی"	'دیوہی'	سنسکرت میں یہ لفظ نہیں ہے
(Devebhi)	(Devehi)	رگ وید میں موجود ہے
"کار نے بھی"	کان بھی	سنسکرت میں نہیں ہے
(Karnebhi)	(Kannehi)	رگ وید میں نہیں ہے
'ماسی'	'ماسے'	سنسکرت میں نہیں ہے
(Masi)	(Mase)	رگ وید میں موجود ہے
پچھاڑے	پچھاڑے	سنسکرت میں نہیں ہے
(Pachchare)	(Pachchare)	رگ وید میں موجود ہے
کاتاوے	کاتوے	سنسکرت میں نہیں ہے
(Katave)	(Katve)	رگ وید میں موجود ہے۔ (1)

اور بھی بہت سے الفاظ ہیں جن کے پیش نظر یہ کہا جاتا ہے کہ تحریری صورت میں آنے سے قبل 'رگ وید' کا سفر صدیوں زبانی (Oral) رہا ہے اور اپنی اس صورت میں اس کے پاس قدیم ویدی اور پالی اور چند دیگر علاقائی بولیوں کے بہت سے الفاظ تھے جن میں کچھ اب بھی 'رگ وید' میں موجود ہیں۔ 'رگ وید' کا ابھی مکمل لسانیاتی مطالعہ نہیں ہوا ہے ماہرین کہتے ہیں کہ درست مطالعے کے بعد ہی یہ حقیقت واضح ہوگی کہ سنسکرت ویدوں کی بنیادی زبان رہی ہے یا نہیں!

سنسکرت زبان کا مطالعہ کرتے ہوئے مندرجہ ذیل باتوں کو ذہن میں رکھنا چاہئے:-

(1) پالی زبان کا زوال دوسری صدی قبل مسیح سے ہونے لگا۔ ویدوں کے مطالعے پر پابندی شروع ہوئی۔ پالی جاننے والے ویدوں کو نہیں پڑھ

سکتے تھے۔ اس لیے کہ بدھ شہور تھے۔ آہستہ آہستہ پابندی سخت ہو گئی اور 200ء تک شہوروں کے مطالعے پر مکمل پابندی عاید ہو گئی بدھ راہب جو پڑھ لکھے تھے شہوروں میں شامل کیے گئے ان کے علاوہ دوسرے نچلے طبقے (طبقاتی زندگی کا نظریہ برہمنی نظام کی دین ہے) کے لوگوں پر بھی یہ پابندی تھی۔

(2) دوسری صدی عیسوی ہی سے سنسکرت زبان میں آہستہ آہستہ استحکام پیدا ہونے لگا۔

(3) 400 سال قبل مسیح پانچویں نے سنسکرت زبان کی گراہم تیار کی۔

(4) 200ء ہی سے سنسکرت تحریر کو ”برہمنی“ لپی سمجھا گیا۔ اسی سال سے پتھروں پر سنسکرت زبان کی کچھ تحریریں ملنے لگی ہیں۔

(5) چوتھی اور پانچویں صدی عیسوی میں سکوں پر سنسکرت تحریریں ملتی ہیں۔

(6) جن لوگوں خصوصاً شہوروں نے ویدوں کی تخلیق کی غلام بن گئے، انہیں اس بات کی اجازت نہیں تھی کہ وہ ویدوں کا مطالعہ کریں۔

(7) گپت عہد (320ء-600ء) میں جب فنون لطیفہ کو عروج حاصل ہوا تو فن تعمیر، فن مجسمہ سازی، فن مصوری اور فن موسیقی کے ساتھ ادبیات کی جانب خاص توجہ دی گئی۔ سنسکرت زبان کے ادب کو فروغ حاصل ہوا۔ سنسکرت ایک ادبی زبان بن کر ابھری۔

(8) گپت عہد کے ختم ہوتے ہی سنسکرت ادب کا جیسے وجود ہی ختم ہو گیا۔ ہرش وردھن کے علاوہ ہم دو صدیوں تک کسی بھی ایسی حکومت سے واقف نہیں ہیں ان دو سو برسوں تک سنسکرت کہیں بھی نہیں تھی۔

(9) گریسن (Grierson) نے یہ تحریر کیا ہے کہ سنسکرت زبان کو ہندوستان کی تمام زبانوں کی ماں کہنا غلط ہے۔ نہایت خوبصورتی سے یہ بات کہی ہے کہ جدید ہندوستانی زبانوں کی طرح سنسکرت بھی ایک زبان ہے، سب کا سرچشمہ ایک ہے۔

(10) ”بسنری آف سنسکرت لٹریچر“ کے مولف لیٹھ (A. Berriedale Keith) کہ جنہوں نے سنسکرت زبان کی زبردست پیروی کی ہے اور پالی کے ذکر سے پرہیز کیا ہے۔ (صرف دو جگہ پالی زبان کا معمولی ذکر ہے) یہ اعتراف کیا ہے کہ آریچرگ وید سے کلاسیکی سنسکرت کے ارتقاء کی پہچان ہوتی ہے لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ رگ وید کی زبان مخلوط ہے، مختلف قبیلوں کی زبانوں پر اکرتوں کے الفاظ بھرے پڑتے ہیں۔

سنسکرت زبان نے جو بڑے کارنامے انجام دیے ہیں ان میں مندرجہ ذیل ناقابل فراموش ہیں۔

(1) کلاسیکی درجہ حاصل کرنے کے بعد سنسکرت نے مختلف علوم مثلاً علم نجوم، علم ریاضیات، علم ادبیات، علم مذہب، علم سیاسیات، علم منطق و فلسفہ، علم جنسیات وغیرہ کو اہمیت دی اور ان علوم کے تعلق سے ایک قابل قدر سرمایہ جمع کیا۔

اور

(2) ادبیات و شعریات و جمالیات کا ایک خزانہ سامنے رکھ دیا۔ بہت سی عمدہ تخلیقات سامنے آئیں، عمدہ اور اعلیٰ شاعری کے نمونے حاصل ہوئے۔ ادبیات کے حسن کا زبردست احساس دیا۔ جمالیات کے علماء نے فنی اور ادبی خصوصیات کے تعلق سے اپنے ادبی نظریات پیش کیے۔ ’مکھا‘ اور تخلیقی عمل، ’کو طرح طرح سے سمجھایا، ’ادبیات اور اسطور اور فیعا‘ (Phantasy) اور ’اسالیب کے حسن‘ اور ’الذکار‘

پر روشنی ڈالی، فنون اور ادبیات کے تئیں ایسی بیداری ہندوستان میں کبھی نہیں آئی تھی۔ کالیداس، کمار داس اور ماگھا جیسے تخلیقی ذکاوت فنی ہوئے۔ ترجمے کا کام شروع ہوا اور دوسری زبانوں اور پر اکرتوں کے قصوں کہانیوں کو سنسکرت میں پیش کیا گیا۔ ’برہت کتھا‘ کا ترجمہ ہوا۔ رومانی کہانیاں جو تاریخ میں گم ہوتی جا رہی تھیں سامنے آئیں۔ بان (Bana) جیسے ذکاوت نے کادمبری، جیسی تخلیق پیش کی۔

جدید ہندوستانی زبانوں کی بہت سی جمالیاتی خصوصیات روایات کی دین ہیں ان میں پالی اور سنسکرت روایات زیادہ اہم ہیں۔ جدید ہندوستانی

زبانوں کی زرخیزی کے پیچھے پراکرتوں، اپ بھرانوں اور سنسکرت کی روایات متحرک ہیں۔ پالی کی خبر بہت کم ہے لیکن سنسکرت کے تعلق سے یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس زبان نے جملوں کی خوبصورت تشکیل، تشبیہات، استعارات اور کم از کم لفظوں اور جملوں میں سچائی کو پیش کرنے کا جو سلیقہ عطا کیا اسے نظر انداز نہیں کر سکتے۔ سنسکرت زبان کے حسن کے پیچھے صدیوں کے تجربوں کا جمال ہے، صدیوں کے علوم کی روشنی اور چمک دکھ ہے۔ چونکہ یہ بول چال کی زبان نہیں رہی اس لیے تحریری زبان ہی کی صورت ہر دور میں ایک عمدہ جمالیاتی معیار پیش کرتی رہی۔ اس کا دائرہ زیادہ وسیع اور پھیلا ہوا نہ تھا پھر بھی ملک کے ہر علاقے میں اس کی اہمیت تھی، کشمیر، اتر پردیش، تمل ناڈو، تلگوڈیشم، مہاراشٹر، بنگال، آسام، بہار، اڑیسہ کیرالا ہر جگہ ایک محدود دائرے میں اس کے لٹریچر کا ارتقاء ہوتا رہا۔ ہر علاقے کی زبان کو اپنے آہنگ اور اپنی چمک دکھ سے متاثر کیا۔ ہندوستان کے بہت سے درباروں میں اس کی آؤ بھگت ہوئی، حکمران شہزادے وزرا، اپنی زبانوں کے علاوہ سنسکرت کی تعلیم حاصل کرتے رہے، مقامی ذکار، شعراء سنسکرت سے متاثر ہو کر اپنی زبانوں کو زیادہ سے زیادہ پرکشش بنانے میں مصروف رہے۔ چونکہ سنسکرت زبان میں مختلف علوم کی روشنی تھی اور خاص طور پر مذہبی تصورات و خیالات اور فلسفہ و منطق کی باتیں تھیں اس لیے دراوڑی زبانوں کے ذکاروں نے بھی اسے شدت سے قبول کیا۔ تمل، کنڑ، تلگو، اور ملیالم زبانوں میں ادبیات کا بہت بڑا سرمایہ پہلے سے موجود تھا جب سنسکرت کے اثرات شروع ہوئے تو ان زبانوں میں اور بھی قیمتی اضافے ہونے لگے، آہستہ آہستہ بہت سے علاقوں میں سنسکرت علماء کی زبان بنتی گئی۔ وہ مناجات اور اشلوک جو پراکرتوں سے سنسکرت میں آئے اس زبان کے مزاج سے ہم آہنگ ہو کر اور بھی پرکشش بن گئے۔ ویدوں کے اشلوک صدیوں نسل در نسل پراکرتوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ ان اشلوکوں کی ابتدائی تحریری صورتوں کا ہمیں علم نہیں ہے ہمیں اس بات کی خبر ہے کہ سنسکرت زبان میں انہیں نمایاں جگہ حاصل ہوئی۔ سنسکرت میں آنے کے بعد اشلوکوں میں اضافہ ہی ہوتا گیا۔ یہ اشلوک مذہبی وجدان کی وجہ سے اور بھی دلنشین ہوتے گئے۔

سنسکرت کے تعلق سے (Linguistic Survey of India) میں سر جارج ابراہیم گریسن نے حقیقت پر اس طرح روشنی ڈالی ہے لکھتے ہیں کہ اشوک کے کتبوں (250 ق م) سے چن جلی (150 ق م) کی گرائمر کی تشریح تک آریوں کی کوئی ایک بولی یا زبان نہیں تھی، کئی بولیاں تھیں یعنی کئی پراکرتیں تھیں جو شمالی ہند کے عوام کے لیے ذریعہ اظہار بنی ہوئی تھیں ان میں ویدی پراکرت بھی تھی کہ جس کی وجہ سے مناجات اور اشلوک ایک علاقے سے دوسرے علاقے تک اور ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچ رہے تھے۔ اس کے ساتھ علماء کے سہارے سنسکرت پروان چڑھ رہی تھی دونوں زبانوں یعنی ویدی پراکرت اور سنسکرت کے ملنے اور ان کی آمیزش کی وجہ سے علمی سطح پر سنسکرت (1) کی ایک واضح صورت ابھر کر آئی۔ رفتہ رفتہ اس میں مختلف علوم و فنون کے تجربے شامل ہو گئے، صدیاں گزر گئیں پھر اس کی کلاسیکی صورت سامنے آئی۔ اس کی ساخت مضبوط اور پرکشش بنتی گئی۔ سر ولیم جونز (Sir William Jones) نے سنسکرت کی ساخت کو حیرت انگیز کہا ہے۔ اسے یونانی زبان سے زیادہ مکمل اور لاطینی سے زیادہ مستحکم کہا ہے۔ 1786 میں ایشیاٹک سوسائٹی آف بنگال کے سالانہ اجلاس کے خطبے میں کہا تھا

"The Sanskrit Language, whatever be its antiquity, is of a wonderful structure: more perfect than the greek more copious than the Latin and more exquisitely refined than Either. (Asiatic Research vol I page 422-1786)

(1) پراکرت (Prakrita) کے معنی بتائے گئے ہیں "فطری" غیر مصنوعی اور سنسکرت، "سنسکرت" (Samskrita) ہے جس کے معنی ہیں نکھری ہوئی صاف ستھری مصنوعی زبان! ویدی کی مناجات اور اشلوک جو پراکرت میں تھے وہ مختلف ہیں ان مناجات اور اشلوک سے کہ جن کا تحفظ برہمنوں نے کیا، جنہیں ویدوں کی صورت میں سرب کرنا گیا۔ جو اختلافات ہیں وہ مصنوعی لحاظ سے کم ہیں سنسکرت میں الفاظ اور جملوں کی ترتیب مختلف ہے، آرائش و زیبائش اور آہنگ وغیرہ کی وجہ سے اظہار کی صورت مختلف ہو جاتی ہے۔ تشکیل الرحمن

البیرونی (Al Biruni) (1030ء) نے اپنی تصنیف ”کتاب الہند“ میں سنسکرت زبان کا ذکر کرتے ہوئے تحریر کیا ہے کہ یہ ایک مشکل زبان ہے۔ اس ملک میں بہت سے زبانیں ہیں ایک دوسرے سے مختلف، سنسکرت کے لفظوں کی تشکیل مختلف ہی ہے اس زبان کو آسانی سے سمجھا نہیں جاسکتا، حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت خاص پڑھے لکھے طبقے کی زبان ہے باقی زبانیں عوامی ہیں۔ (1)

حضرت امیر خسرو (1317ء) نے ہندوستانی زبانوں کی جو قطعہ دیر سامنے رکھی ہے وہ کئی لحاظ سے اہم ہے۔ انہوں نے تحریر کیا ہے کہ ہر علاقے میں علاقے کی زبان ہے جو علاقائی خصوصیتیں لیے ہوئی ہے۔

سندی و لاہوری و کشمیری و کبر  
(سندھی) (پنجابی) (ڈوگری)  
دھور-مندری، تلنگی و گجر  
(تمل) (کنڑ) (تلگو) (گجراتی)  
مغربی و گوری و بنگال و اودھ  
(تمل) (گھاتی) (پہاڑی) (بگلہ) (اودھی)

دہلی و پیرامیش، اندر ہمہ حد (ہندوی)  
ایں ہمہ ہندویت زلیام کہن  
عامہ بہ کارست بہ ہر گو نہ خن

’آئین اکبری، میں ابو الفضل نے حضرت امیر خسرو سے ملتی جلتی باتیں کہی ہیں۔ کہا ہے کہ اس ملک میں بہت سی زبانیں ہیں ایک دوسرے سے مختلف، انسانیت کی خصوصیات کے پیش نظر تمام زبانیں ایک دوسرے سے علاحدہ ہیں۔ ابو الفضل نے زبان دہلی (مغربی ہندوی) بگلہ (بنگال) متانی، مارواڑی (راجستھان) گجراتی (گجرات) تلگو (تلنگانہ) مراہٹ (مراٹھی) (مہاراشٹر) کنڑ (کرناٹک) سندھی (سندھ) پشتو (افغانستان۔ بلوچستان) بلوچی (بلوچستان) اور کشمیری (کشمیر) کا ذکر کیا ہے۔ (2)

سترہویں صدی عیسوی سے یورپی محققوں نے ہندوستانی زبانوں سے دلچسپی لینا شروع کی اور پھر بہت سی سچائیاں اور حقیقتیں سامنے آئیں۔ گریسن نے تحریر کیا ہے کہ بلاشبہ سترہویں اور انھارویں صدی میں یورپی محققوں نے ہندوستانی زبانوں پر عمدہ کام کیا ہے بڑی محنت کی ہے لیکن ان کے مطالعے کو سائنٹیفک نہیں کہہ سکتے وہ چاہتے تو اور بھی مواد جمع کر سکتے تھے جو موجود تھے اور ان کا سائنٹیفک تجزیہ کر سکتے تھے۔ حقیقت یہ ہے کہ سترہویں صدی میں اس بات کا درست علم ہوا کہ سنسکرت ایک مقدس ادبی زبان کی حیثیت سے رہی ہے، اس کا تجزیہ ضروری تھا۔ اس سچائی کا بھی تجزیہ ضروری تھا کہ سنسکرت ایک خاص طبقے کی مقدس زبان کیوں بنی اور دوسری عوامی زبانوں کی گواروں کو بولیوں سے کیوں تعبیر کیا گیا ہے۔ بول چال کی زبانوں کا بھی سائنٹیفک مطالعہ ہونا چاہیے تھا۔ (3)

انھارویں صدی میں مسیحی میشرنوں کی آمد کے بعد ہندوستانی زبانوں کی جانب خاص توجہ دی گئی، مذہب کی اشاعت کے لیے علاقائی اور مقامی

(1) India- Al - Biruni Translated by Sachan Vol. I Page 18. دیکھیے

(2) Ain-i- Akbari - Abul Fazal Translated by Jarrett . Vol IV Page 119. دیکھیے

(3) Grierson: Linguistic Survey of India Vol I. Pt 1 PP. 9-10. دیکھیے

زبانوں کو جاننا سمجھنا ضروری تھا۔ Johann Friedrich Fritz نے اپنا ایک مختصر سا کام پیش کیا۔ اس میں بنگلہ، تمل، برمی، پنجابی (گرنھی) تنگو، شنگھائی، سنسکرت اور ہندوستانی حروف کو سمجھانے کی اچھی کوشش کی۔

اٹھارویں صدی ہی میں Maturin Veyssiere La Groge (1714) حروف پر گفتگو کرتے ہوئے اس غلط فہمی میں مبتلا ہو گیا کہ تمام ہندوستانی الفاظ سنسکرت (Hanscrit) سے نکلے ہیں (Theophilus Siegfried Bayer) گروز (Groze) کا معاصر تھا اس نے اس خیال سے اختلاف کیا۔ وہ گروز کی طرح ہندوستانی حروف کو ”برہمی حروف کہنا چاہتا تھا لہذا اس نے اپنی سطح پر کچھ چھان بین کی۔

انیسویں صدی کی ابتداء میں ہندوستانی زبانوں کے تعلق سے کچھ عمدہ مطالعے سامنے آئے۔ ولیم کیرے (William Carey) ہے۔ مارش مین (J. Marshman) اور ڈیوڈ وارڈ (W. Ward) نے ہندوستانی زبانوں کو اپنے اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کی۔ ولیم کیرے نے وہی بھول کی جو دوسرے کئی یورپی محقق چکے تھے، اس نے بھی یہ سمجھا کہ تمل، کنڑ، تنگو، گجراتی، اڑیا، بنگلہ، پنجابی، مراٹھی یہ سب زبانیں سنسکرت سے نکلی ہیں یعنی سنسکرت ہندوستان کی تمام زبانوں کی ماں ہے۔ دراصل اس نے میں زبانوں کے کچھ الفاظ جمع کر لیے تھے اور ان کی کچھ مماثلت کو پا کر یہ کہا تھا کہ یہ تمام زبانیں سنسکرت (Sungskirt) کی ہیں۔ ’ہندی‘ یا ’ہندوی‘ کے متعلق بھی اس کا خیال گمراہ کن ہے۔ اس نے تحریر کیا ہے کہ ہندی (اردو) کا کوئی گھر علاقہ نہیں ہے۔ یہ مسلمانوں کی زبان ہے جو صرف چند شہروں میں بولی جاتی ہے۔ یہ دربار اور چھاؤنی کی زبان ہے، کیرے کے عہد یعنی انیسویں صدی کی ابتدا میں ہندوی، اردو، ہندوستانی تینوں کھڑی بولی کی صورتیں تھیں۔ ان کی بہتر پہچان نہ ہو سکی تھی، ان تینوں کا تجربہ یہ نہیں ہوا تھا۔ ولیم کیرے نے کم و بیش 33 زبانوں کا ذکر کیا ہے ان میں جنوبی ہند کی زبانیں بھی ہیں۔ اس نے جنوبی ہند کی زبانوں کو بھی سنسکرت سے وابستہ کر دیا ہے۔ (B. H. Hodgson) (1847) نے اپنے مطالعے سے بہت سی غلط فہمیاں دور کیں۔ اسی نے پہلی بار یہ واضح کیا کہ جنوبی ہند کی زبانوں کا تعلق دروازہ خاندان سے ہے۔ یہ خاندان ہند آریائی سے علاحدہ ہے۔ میکس مولر (Max Muller) پہلا اسکالر تھا کہ جس نے 1854 میں مندراری زبانوں کے خاندان کا ذکر کیا اور کہا کہ ہندوستان میں زبانوں کا یہ تیسرا خاندان بھی صدیوں صدیوں سے موجود ہے۔

1886 میں ویننیا میں ’اورینٹل کانفرس‘ ہوئی کہ جس میں ایک قرارداد کے ذریعہ یہ فیصلہ کیا گیا کہ چونکہ ہندوستان زبانوں کا بہت بڑا ملک ہے ان زبانوں کے مطالعے میں غلط فہمیاں پھیل رہی ہیں ان کی پیچیدگیوں کو سمجھنا مشکل ہو رہا ہے اس لیے سائنسی بنیادوں پر ہندوستانی زبانوں کا ایک سروے ہونا چاہئے، گریمرسن نے اس تجویز کی حمایت کی، حکومت نے قرارداد منظور کر لی۔ اسکیم تیار ہوئی۔ ایک بڑی پریشانی یہ تھی کہ اس ملک میں ہر پچاس میل کے بعد ایک ہی زبان میں تبدیلی آ جاتی ہے، سروے کا کام بڑا کنھن تھا۔ 179 زبانوں اور 544 بولیوں کو منتخب کیا گیا۔

سروے میں برہمداس، حیدر آباد اور میسور کو شامل نہیں کیا گیا۔ بلوچستان، شمال مغرب علاقہ، کشمیر، پنجاب، بمبئی، راجپوتانہ، اتر پردیش، برار، آگرہ، اور اودھ، بہار، اڑیسہ، بنگال، آسام وغیرہ شامل کیے گئے 1921 کی مردم شماری کے بعد 188 زبانوں کو منتخب کیا گیا اور پھر (Linguistic Sarvey of India) کی صورت میں ایک بڑا کام سامنے آیا۔

ہندوستانی زبانوں کے تعلق سے یورپی محققین کا ایک بڑا کارنامہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے آریائی اور دروازہ زبانوں کے علاوہ کئی قبائلی زبانوں کی جانب توجہ دی۔ ہندوستانی قبیلوں کو تین حصوں میں تقسیم کیا۔

● دراوڑی قبیلہ

● ہند آریائی قبیلہ

● اور ● منگولی قبیلہ

سر ہر برٹ رسلے (Sri Herbert Risley) نے ہندوستانی قبیلوں کو اس طرح تقسیم کر کے زبانوں کے مطالعے کو سائنسی بنیاد فراہم کی ہے۔ اس سلسلے میں ہے۔ ایچ، ہٹلن (J.H. Hutlon) کے کام کو بھی فراموش نہیں کیا جاسکتا کہ جس نے دراوڑ زبانوں کا رشتہ قدیم میسوپامیا کی زبانوں سے قائم کیا۔

گریسن نے جہان مشرقی پہاڑی، اور مغربی پہاڑی کا جائزہ لیا وہاں پر اکرتوں اور اپ بھرنشوں کا مطالعہ بھی کیا۔ برج بھاشا کھڑی قوجی، بندیل کھنڈی اور اردو اور ہندی کے رشتوں پر گہری روشنی ڈالی۔ اردو، ریختہ اور کئی پر عہدہ مواد فراہم کیا۔ فارسی زبان کے اثرات کو بھی سمجھایا۔ دراوڑ خاندان کی زبانوں میں تمل، تیلگو، ملیالم، اور کنڑ وغیرہ اہمیت رکھتی ہیں یہ سب بھی ہندوستان کی نمائندہ زبانیں ہیں جن کی ایک بڑی تاریخ ہے اور جن کی اپنی جمالیات ہے۔ جنوبی ہند میں مذہبی تجربوں نے بہت اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان زبانوں میں مذہبی موضوعات پر جانے کتنی تصانیف وجود میں آئیں۔ ان زبانوں کے علاقوں میں درباروں کی سرپرستی کی وجہ سے ہر زبان کی ترقی ہوتی رہی ہے۔ پرانی کتابوں کی ترتیب و تدوین کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ سنسکرت نے متاثر کرنا شروع کیا تو تجربوں کے پیش نظر ان میں بڑی ترقی ہونے لگی۔ علاقائی زبان کے ساتھ سنسکرت زبان کے مطالعے کا سلسلہ بھی جاری رہا۔ اکثر علاقوں کے حکمران خود عالم تھے اور علوم کی سرپرستی کر رہے تھے اس لیے سنسکرت زبانوں کو فروغ حاصل ہوتا گیا۔ اس سلسلے میں سمجھور کے حاکم رھونام کی مثال پیش کی جاسکتی ہے کہ جس نے تیلگو کے ساتھ سنسکرت میں بھی کتابیں تحریر کیں۔ تمل، تیلگو، اور ملیالم زبانوں میں عورتوں کی زبانوں نے بھی نمایاں حصہ لیا ہے۔ تیلگو اور ملیالم میں یوں کئی شاعرات کے نام ملتے ہیں۔ تیلگو زبان میں عورتوں کی گھریلو زندگی میں استعمال ہونے والے الفاظ کا مسلسل اضافہ ہوتا رہا ہے تیرمل امبا اور گنگا دیوی ان خواتین میں ہیں کہ جنہوں نے تیلگو زبان کی بڑی خدمت کی ہے۔

تمل زبان ہندوستان کی سب سے قدیم زبان تصور کی جاتی ہے۔ ابتدائی دور کے ادب میں چونکہ مذہبی تجربات کو اہمیت دی گئی تھی اس لیے اس زبان میں مذہب کے تعلق سے بہت سے الفاظ شامل ہوئے۔ سنسکرت نے بھی زبان کی سطح پر تمل کو متاثر کیا ہے۔ ایسے کئی تمل فنکاروں کے نام ملتے ہیں جو تمل اور سنسکرت دونوں زبانوں میں کتابیں تحریر کر رہے تھے، ان میں ویدانت ویشک کا نام بہت اہم ہے کہ جس نے تمل اور سنسکرت دونوں زبانوں میں ایک سو میں کتابیں تحریر کیں۔ ان میں تمل کتابیں تمل میں ہیں اور بقیہ سنسکرت زبان میں۔ ایسے فنکاروں کی وجہ سے سنسکرت کے اثرات بڑھتے ہی گئے ہیں۔ تمل کے شعراء اور نثر نگاروں نے کوشن کو بھی محبوب موضوع بنایا ہے۔ اس سلسلے میں کالیداس کی ”میگھ دوت“ کی زبان کو معیاری زبان سمجھا گیا اور ملیالم میں سنسکرت کے جانے کتنے الفاظ شامل ہوئے۔ تمل ڈرامے گاؤں گاؤں میں معروف تھے لوگ ڈراموں کو بہت پسند کرتے تھے اس طرح تمل ناڈ کے مختلف علاقوں کی عوامی بولیوں کا اثر بھی ہونے لگا اور تمل کے ذخیرہ الفاظ میں کافی اضافہ ہوا۔

تمل، کنڑ، تیلگو اور ملیالم زبانوں میں روایتی قصوں اور خصوصاً جنگوں کے تعلق سے سنائی گئی داستانوں کی بڑی اہمیت ہے۔ ان قصوں اور داستانوں میں گاؤں کے لوگوں کی زبانوں اور بولیوں کے الفاظ شامل ہوئے تو بس ان ہی میں جذب ہو کر رہ گئے۔

آریائی تہذیب نے دکن کے کلچر کو کئی اہم سطحوں پر متاثر کیا ہے۔ بدھ ازم، اور پالی کے اثرات بھی کم نہیں ہوئے ہیں۔ ان علاقوں کے برہمنوں نے ویدوں کے جو اثرات قبول کیے ان کی وجہ سے علاقائی زبانوں میں ذخیرہ الفاظ کا اضافہ ہوا۔ رگ وید کے بعد شمالی ہند کے برہمنوں کے سوترا اور بودھوں اور جینیوں کی تحریروں کے اثرات بھی گہرے ہوئے۔ اسی طرح رامائن اور مہابھارت کی وجہ سے ان زبانوں کے دامن میں وسعت اور کشادگی پیدا ہوئی۔ رزمیہ نظموں کے لکھنے کا سلسلہ شروع ہوا تو رامائن ہی کو معیار بنایا گیا۔

دراوڑ زبانیں اپنی تاریخوں کے پیش نظر بہت قدیم زبانیں ہیں، ہندوستانی لسانیات کا مطالعہ کرتے ہوئے ابھی تک انہیں وہ اہمیت نہیں ملی

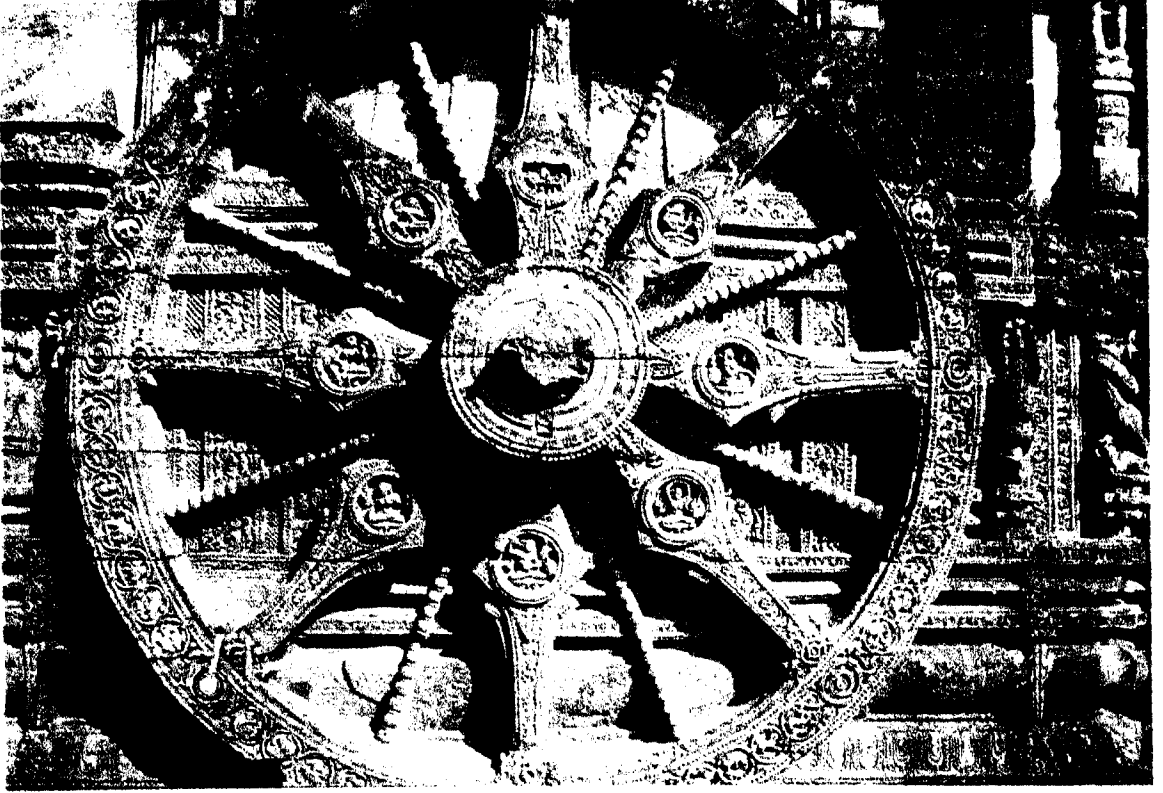
ہے کہ جو ملتی چاہئے۔ شمالی ہند کے محققین نے ان کے مطالعے سے اب تک گریز ہی کیا ہے۔ ان زبانوں کے مطالعے کا ایک دلچسپ پہلو یہ بھی ہے کہ جس طرح سنسکرت اور پالی وغیرہ نے انہیں متاثر کیا ہے اسی طرح ان زبانوں نے سنسکرت کو متاثر کیا ہے اور خصوصاً اس سنسکرت کو جو ان کے علاقوں میں پہنچی ہوئی تھی، جین ازم جب تمل کے علاقے میں پہنچا تو اس وقت تک تمل لٹریچر کو ایک اعلیٰ مقام حاصل ہو چکا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ جین ازم کی اشاعت میں خود تمل زبان نے نمایاں حصہ لیا۔ اسی طرح شمالی ہند سے پہنچی ہوئی سنسکرت بھی تمل سے متاثر ہوئی۔ اس علاقے کی سنسکرت میں آہستہ آہستہ تمل کے جانے کتنے الفاظ شامل ہو گئے۔

تمل اور ملیالم اور سنسکرت کی آمیزشیں صدیوں ہوتی رہی ہیں، تمل اور سنسکرت اور تمل اور ملیالم ایک دوسرے سے متاثر ہوتی رہی ہیں۔ دراوڑی زبانوں خصوصاً تمل، تیلگو، ملیالم اور کنڑ میں سنسکرت سے تر بنے ہوئے رہے ہیں جن کی وجہ سے الفاظ کی لین دین کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ گریرسن نے ”لنگویٹک سروے آف انڈیا“ میں لکھا ہے کہ تیلگو لٹریچر میں ایسے جانے کتنے ترجمہ کار تھے جو صرف سنسکرت زبان و ادب پر بھروسہ کر کے رہے، ان کا کام صرف سنسکرت سے تیلگو میں ترجمہ کرنا تھا۔

گریرسن نے ”لنگویٹک سروے آف انڈیا“ میں دراوڑی کی زبانوں کے پیش نظر یہ بات کہی ہے کہ صرف ایک ہی دراوڑی زبان تھی کہ جس کی دو بیاں ہوئیں ایک ڈراویدا (Dravida) اور دوسری آندھرا کہا جاتا ہے کہ ساتویں صدی عیسوی میں کسی سنسکرت عالم نے یہ بات کہی تھی اور تمل، ملیالم اور کنڑ کو ’ڈراویدا‘ کے ساتھ رکھا تھا۔ تیلگو کو آندھرا زبان کے ساتھ۔ گریرسن نے لکھا ہے کہ تمل سب سے قدیم زبان ہے، دراوڑی زبانوں میں اس سے قدیم کوئی زبان اب تک نہیں ملی ہے۔ ملیالم، تمل ہی کی ایک بڑی نمایاں اور ممتاز جہت ہے جس کی تاریخ نویں صدی عیسوی سے صاف طور پر ملتی ہے۔ یہ مالابار کے ساحلی علاقے کی زبان ہے۔ مقامی بولی میں ایک لفظ ہے ”مالا“ اس کے انوی معنی ہیں ’بہاؤ‘ ملیالم کا لفظ اسی سے نکلا ہے۔ مفہوم یہ ہے کہ وہ زبان جو پورے علاقے کی زبان ہے ”کنڑ بھی تمل سے بہت قریب ہے۔ تحریر میں تیلگو کے نزدیک ہے۔ یوں تمام دراوڑی زبانوں کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ رسم خط کے معاملے میں سب ایک ہی خاندان سے تعلق رکھتے نظر آتے ہیں۔ تمل رسم خط میں ابتدا سے اب تک بڑی تبدیلی ہو چکی ہے۔

# ادبیات

● بدھ ادب ● جین ادب ● ویدی ادب ● سنسکرت ادب



● تانتر اور آرٹ ● اپنشد ● کتھائیں اور رس کہانیاں ●  
● مہابھارت ●  
● رامائن ●

# ● بدھ ادب

● گوتم بدھ کی پیدائش کی تاریخ 480 قبل مسیح قرار پائی ہے روایتوں کے مطابق 80 سال کی عمر میں ان کا انتقال ہوا تھا۔ گدھ (بہار) کو سالا (اودھ) اور چند دوسرے علاقوں میں گھوم گھوم کر اپنے خیالات کا اظہار کرتے رہے۔ آہستہ آہستہ ان کے نظریات اور خیالات کو پسند کرنے والوں کی تعداد بڑھتی گئی۔

گوتم بدھ کے عہد کا کوئی لٹریچر موجود نہیں ہے۔ پالی زبان میں جو شریعت یا کنن (Canon) ہیں ان میں تپی تاکا (Tipitaka) کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس میں جو خطبے ہیں انہیں بدھ سے منسوب کیا جاتا ہے۔ گوتم بدھ کے گزر جانے کے فوراً بعد بدھ عالموں اور راہبوں نے ان کے خیالات اور نظریات کو مرتب کرنا شروع کر دیا تھا ان کے خطبات کے کئی اہم پہلو پینشدوں میں جذب ہو کر ان ہی کے حصے بن گئے۔ بدھ عالموں اور راہبوں نے بنارس کے خطبے کی حفاظت کی اور اُسے بدھ ازم کی بنیادی سچائیوں کی صورت پیش کیا۔ یہ خطبے پالی زبان میں ہے اور 'بدھ سنسکرت'، (Buddhist Sanskrit) میں بھی۔ انتقال سے قبل بدھ نے جو منفرد خطبے دیے تھے انہیں بھی محفوظ رکھا گیا۔ تبتی اور نیپالی زبانوں میں ان خطبوں کی جنہیں دھماپاد (Dhammapada) کہتے ہیں ترجمہ ہوا۔ یہ خطبے بہت مقبول ہوئے، ان ہی میں غالباً کوئی خطبہ ہے جس میں نروان کا ذکر ہے اس کی قدر و قیمت کا احساس دلایا گیا ہے۔ ایسا ہوا ہو گا کہ بدھ عالموں اور راہبوں نے بدھ کے لفظوں کی تشریحیں اپنے طور پر کی ہوں اس لیے کہ بدھ سے منسوب خطبات، تقاریر، مکالمات، ارشادات، نعمات، کہانیاں اور شریعت کے اصول ملتے گئے ہیں، تپی تاکا (Tipitaka) میں یہ سب جمع ہیں۔ قدیم بدھ ادب میں ان کی بہت اہمیت ہے۔

جب بدھ کا انتقال ہوا۔ (راج گیا موجودہ راجستھن) تو بدھ علماء اور راہبوں کا جلسہ ہوا کہ جس میں بدھ ازم کے بنیادی اصولوں کو مرتب کیا گیا۔ یہ علماء اور راہب وہ تھے جو بدھ سے بہت قریب رہے تھے۔ ان کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ بدھ شریعت کو مرتب کر دیا جائے اور اپنے دھما (مذہب) سنسکرت میں دھرم پالی کے دھم (Dhamma) سے آیا ہے) کی قدر و قیمت کا احساس دلایا جائے۔ یہ بڑا کام کیا گیا۔ دھماپد کی صورت شریعت کے نئے آج بھی موجود ہیں۔ ویشالی (بہار) میں ایک بار پھر کئی سو برسوں کے بعد بدھ علماء اور راہب جمع ہوئے اور انہوں نے دھما کو ایک بار پھر مرتب کیا۔ کوشش کی کہ وہ بدعتیں اور غلط باتیں جو کئی سو برس سے جمع ہو گئی ہیں انہیں دور کر دیا جائے۔ وہ اپنی کوشش میں کامیاب بھی رہے۔ بدھ علماء کے ایک حلقے کا کہنا ہے کہ دھما پر نظر ثانی کرتے ہوئے کئی بنیادی تبدیلیاں کی گئیں جو غلط تھیں بدھ کی تعلیمات سے ایسے کمزور تصورات کا کوئی تعلق نہیں ہے حقیقت جو بھی ہو بدھ لٹریچر میں ان دونوں بدھ کانفرنسوں کی بڑی اہمیت ہے اور دھما کی ترتیب و تہذیب کو قدر کی نگاہوں سے دیکھا جاتا ہے۔ اشوک کے دور میں ایک تیسری کانفرنس ہوئی۔ اس کانفرنس کے بعد پالی زبان میں جو لٹریچر آیا اس میں روایتی واقعات اور قصوں کہانیوں کی اہمیت زیادہ تھی۔

دکائیوں اور کہانیوں کے ذریعہ بدھ خیالات نظریات اور عقاید کو سمجھانے کی کوشش ہوئی اس کے بعد بدھ ازم میں حکایتیں، کہانیاں، قصے بنیاد بن گئے۔ تمثیلی قصوں سے سچائیوں کو سمجھانے کی کوشش سے بدھ ادب میں قصوں کہانیوں کی بڑی اہمیت ہو گئی۔ ذہن تمثیل کے ذریعہ سچائی تک

پنپنا چاہتا تھا۔ چونکہ اشوک کے دور ہی میں بدھ نظریاتی طور پر کئی حلقوں میں تقسیم ہو گئے تھے اس لیے مختلف قسم کی تمثیلیں اور کہانیاں ملنے لگیں ان تمثیلوں اور کہانیوں کی ایک بڑی تاریخ ہے جو بہت حد تک نگاہوں سے پوشیدہ ہے۔ جانک کہانیوں کا بہتر مطالعہ ہو تو جانے کتنی اور نئی سچائیاں سامنے آجائیں گی۔ اشوک نے بدھ دھما اور بدھ لٹرچر کی خوب سرپرستی کی۔ گوتم بدھ کے انتقال کے 236 سال بعد بدھ عالم نیساموگلی پنا (Tissa Moggali putta) نے پانڈلی پتر میں بدھ علماء اور بدھ راہبوں کو جمع کر کے ایک بار پھر بدھ شریعت کا جائزہ لیا اور اصول اور قوانین وغیرہ مرتب کیے۔ کہا جاتا ہے کہ وہ بدھ عالم نیساموگلی پنا تھا کہ جس نے بدھ راہبوں کو بدھ لٹرچر کے ساتھ شری لٹکا بھیجا تھا، اشوک کا بیٹا مہندر نیسامی کا شاگرد تھا۔

شری لٹکا کے بدھ علماء نے تحریر کیا ہے کہ مہندر اور دوسرے ہندوستانی راہب جو بدھ افکار و خیالات لے کر آئے ان میں ان پالی تحریروں کی اہمیت زیادہ تھی کہ جن میں بدھوں کی تیسری کانفرنس کے منظور کیے ہوئے نظریات تھے، بدھ شریعت کو تمثیلوں کے ذریعہ سمجھانے کی طرح طرح کوشش تھی۔ مہندر اور دوسرے بدھ راہب جو شریعت پالی زبان میں لے گئے تھے اسے ٹی پی ٹاکا (Tipitaka) کہتے ہیں یعنی ”تین ٹوکریاں!“

ایک ٹوکری (پی ٹیک Pitaka) میں نثر و نظم میں بدھ کے بنیادی ارشادات تھے دوسری ٹوکری میں بدھ کے افکار و خیالات اور ارشادات وغیرہ کی پالی زبان میں تشریحیں تھیں اور تیسری ٹوکری میں گاتھائیں یعنی تمثیلی قصے تھے۔ جانک کہانیوں کی بنیاد یہی گاتھائیں ہیں۔

بدھ ادب میں ان کے علاوہ جو اور خاص باتیں ملتی ہیں ان میں معجزات کو بہت اہمیت حاصل ہے معجزوں کے ذکر کے ساتھ بدھ ازم پر سوالات اور ان کے جوابات کا بھی سلسلہ ہے جانے کتنے معجزوں کو گوتم بدھ کی زندگی سے وابستہ کر دیا گیا۔ بدھ ادب کو اس سے ایک فائدہ ضرور ہوا۔ لٹرچر فینٹاسی، رومانیت اور تخیلیات کی دنیا سے آشنا ہوا۔ پھر وہی ہوا جو ہوتا ہے۔ نثر اور شاعری دونوں میں رومانی اور جرمالیاتی تجربوں کی سطح بلند ہوتی گئی، نثر اور شاعری دونوں کے جمال نے عوامی ذہن کو متاثر کرنا شروع کر دیا۔

بدھ ادب پر غور کرتے ہوئے اس حقیقت کو بھی پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ بدھ کے انتقال کے بعد بدھ راہبوں نے اپنی اپنی علاقائی زبانوں میں بدھ خیالات کی ترویج میں حصہ لیا ہے اس طرح مختلف زبانوں اور یولیوں میں ”بدھ ادب“ آگیا صرف پالی تک محدود نہ رہا۔ وہ برہمن کے جو سنسکرت زبان کو اہمیت دے رہے تھے وہ بھی آگے بڑھے اور انہوں نے سنسکرت نثر اور اشعار میں بدھ خیالات کو پیش کرنا شروع کر دیا۔ اس کے بعد آہستہ آہستہ ”بدھ لٹرچر“ کا ایک اور پہلو پیدا ہو گیا جسے ”بدھ سنسکرت“ کہتے ہیں۔ گدھی، پالی، برہمی، سیامی، سنسکرت، شنگھائی اور تبتی اور نیپالی زبانوں میں اب بھی بدھ ادب کا جو ذخیرہ موجود ہے ایک گہرے وژن کا تقاضا کر رہا ہے۔ سنسکرت کے تعلق سے ایک اور بات اہم ہے کہ سنسکرت کے علماء نے ”بدھ لٹرچر“ کی بہت سی باتوں کو اینٹھنوں کا حصہ بنادیا۔

وقت کے ساتھ جانے کتنی سچائیاں گم ہو گئیں۔ ایک وقت وہ آیا جب بدھ ایک بہت بڑے لیجنڈ (Legend) بن گئے اور ان سے وابستہ جانے کتنی کہانیاں مختلف علاقوں، زبانوں اور ملکوں میں سفر کرنے لگیں۔ اس لیجنڈ کی عطا کی ہوئی کہانیاں ہندوستانی تہذیب کا عظیم ورثہ بن گئی ہیں۔ خود ان کی ابتدائی زندگی کے تعلق سے جانے کتنے افسانے وجود میں آ گئے۔ سدھارتھ سے بدھ تک کے افسانے مشہور اور مقبول ہونے لگے۔ انسانوں، جانوروں اور پرندوں کے کردار کے ساتھ تمثیلی کہانیاں سنائی جانے لگیں۔ ان کہانیوں کے نقش استوپوں اور غاروں کے دروازوں پر ابھرنے لگے۔ بدھ کے پچھلے جنموں کے قصے مختلف انداز سے سنائے گئے۔ ان کے جانے کتنے نام سامنے آئے۔ بدھ کے شاگرد آئند کا کردار بھی مختلف کہانیوں میں متحرک بنا۔ ”بدھ لٹرچر“ نے قصوں کہانیوں اور حکایتوں کی ایک دنیا عطا کر دی۔ ان کہانیوں، قصوں، حکایتوں میں مکالموں کو بہت زیادہ اہمیت دی گئی۔ جانک کہانیوں کے مرکزی خیال، کردار اور مکالموں کی تخلیقات کی قدردانیت کا اندازہ ہو سکے گا۔ بدھ شریعت لٹرچر میں یوں بھی مکالموں کو بہت اہم جانا گیا

تھاب جو کہانیاں آئیں تو ان میں بھی کرداروں کے مکالموں کو نمایاں جگہ دی گئی۔ کرداروں کے مکالمے ایسے ہیں جو سیدھے دل میں اتر جاتے ہیں۔ بدھی ستواؤں کی کہانیاں اخلاقی نکات لیے ہوئی ہیں۔

وقت کے ساتھ ساتھ اسالیب کی نفیسی اور مواد کی شعریات سے دلچسپی بڑھتی گئی باتوں کو بار بار دہرانے اور انہیں دل و دماغ سے قریب رکھنے کے لیے عمدہ، آہنگ کی چاہت بڑھ گئی۔ راہب یہ چاہنے لگے کہ جملے خوبصورت اور دلکش ہوں، اسلوب میں شاعری کا آہنگ ہو، چھوٹے چھوٹے ہوں جو اپنی منھاس لیے ہوں۔ لہذا بدھ ادب میں اچھی نثر اور اچھی شاعری کے نمونے بھی ملنے لگے۔ دھماپاد (Dhammapada) (ندھب کے الفاظ) میں جو باتیں ہیں ان میں اخلاقی نکات موجود ہیں لیکن ساتھ ہی نثر و نظم کا حسن بھی ہے۔ بدھ راہبوں نے دھماپاد کی شعریت کو پسند کیا اور ایسے خیالات کہ جن میں نفیسی اور منھاس تھی لے کر ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں پہنچے۔ بدھ کے ارشادات کو نقل کر پیش کرنے لگے جس کے گہرے اثرات ہوئے۔

دھماپاد میں چھوٹی چھوٹی نظمیں زیادہ ہیں کہانیاں کم ہیں لیکن جو کہانیاں ہیں وہ ادب کا نمونہ ہیں۔ کہانیاں (Suttas) بدھ کے ارشادات کی صورت میں پیش ہوئی ہیں۔ ان کے مطالعے سے علم ہوتا ہے کہ کتنی گہری باتیں کہی گئی ہیں۔

جائک 'بدھ ادب کا بلاشبہ ایک روشن عنوان اور باب ہے۔ اس کی کہانیاں ہندوستانی عوام کی روح کی گہرائیوں میں اترتی رہی ہیں۔ ہر جائک میں ایک انداز ہے ایک نثری بیان ہے گاٹھا (Gatha) ہے مختصر تبصرہ ہے۔ ہر کہانی میں ایک ماضی ہے اور اس ماضی کا جلوہ ہے۔ بدھ ادب میں جائک کی اہمیت اس لیے بھی زیادہ ہے۔ بدھ ادب کی جمالیات میں جائک کہانیوں کی اہمیت بلاشبہ سب سے زیادہ ہے۔ جائک کہانیاں اتنی مقبول ہوئی ہیں کہ انہیں استو پوں پر نقش کیا گیا ہے۔

بدھ لٹریچر پالی سے سنسکرت زبان میں بھی شامل ہوا۔ رفتہ رفتہ سنسکرت میں بھی بدھ لٹریچر کا ایک ذخیرہ جمع ہو گیا۔ ایک بنیادی دلچسپ فرق دیکھئے۔ پالی ادب میں بدھ ایک انسان ہی ملتے ہیں لیکن سنسکرت میں وہ ایک دیوتا بن جاتے ہیں، اس طرح بدھ لٹریچر میں ایک نیا رخ پیدا ہو جاتا ہے اور بدھ ازم کی بنیادی چٹانیاں خود پوشیدہ ہو جاتی ہیں بھگوان یادوتا کے ساتھ پرستش کا تصور وابستہ ہو گیا۔ بدھ ازم میں ایک طبقہ ایسا پیدا ہوا کہ جس نے بدھ کو دیوتا بنادیا۔ سینٹروں، بدھوں کی آمد کا تصور پیدا ہوا، پچھلے جنموں کی کہانیاں شروع ہو گئیں۔ شمیر، وسط ایشیا، تبت اور چین میں جو بدھ لٹریچر پہنچا وہ سنسکرت زبان میں تھا، تبتی اور چینی زبانوں میں جو ترجمے ہوئے وہ سنسکرت زبان ہی سے زیادہ ہوئے لہذا وہ خیالات تصورات اور نظریات جو سنسکرت میں تھے وہاں پہنچ گئے۔ پہلے بدھ کے معجزوں کا ذکر نہیں تھا اب زیادہ ہونے لگا۔ بودھی ستو کی بار بار پیدائش کو اہمیت دی گئی۔ سنسکرت زبان میں بودھ لٹریچر، اساطیری اور مابعد الطبیعیاتی فضاؤں سے آشنا ہوتا رہا۔ سنسکرت زبان میں "بودھ ادب" کا ایک منظر دیکھیے۔

"بدھ نے الوہی شعاہوں سے غسل کیا۔ ان کے گرد بارہ ہزار راہب تھے۔ اور تیس ہزار بودھی ستوا!"

دنیا کے ادب کی تاریخ میں بدھ ادب کو ایک انتہائی ممتاز مقام حاصل ہے!

# ● جین ادب

● جین اور بدھ خیالات و تصورات ایک دوسرے سے اتنے قریب نظر آئے کہ عرصہ تک انہیں علاحدہ کر کے دیکھنا مشکل ہو گیا۔ جین دھرم کی انفرادیت کی پہچان میں کچھ وقت لگا بدھ اور جین دھرم کے فرق کا احساس اس وقت ہوا جب دونوں کی تخلیقات کا تقابلی مطالعہ کیا گیا۔ بنیادی فرق روح، آتما پر ایمان کا ہے، 'بدھ ازم' نے آتما کا ذکر نہیں کیا جین ازم نے اسے بہت اہمیت دی، اس طرح دونوں کے کردار کا فرق نمایاں ہو جاتا ہے۔ جین ازم کے مطابق ہر ذی روح اہم ہے، جانوروں، پرندوں اور کیڑوں کوڑوں میں بھی روح ہوتی ہے اس لیے وہ سب قابل احترام ہیں

جین دھرم کے ساتھ ایسا ہوا کہ وہ بہت جلد برہمنیت کی گرفت میں آ گیا، بدھ دھرم نے تو خیر خود کو ہزار سال تک بچائے رکھا جین دھرم برہمنی عقاید اور مزاج و کردار میں بڑی آسانی سے ڈھلتا گیا، بدھ ازم کی طرح وہ ملک سے باہر نہ جاسکا۔ جین ادب کے مطالعے سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ جین دھرم کے ماننے والے ابتدا سے برہمنی عقاید و نظریات کو قبول کرتے رہے ہیں، دونوں میں رفتہ رفتہ گہرا رشتہ قائم ہو گیا۔ جین دھرم کے ماننے والے ذات پات کے بھید بھاؤ میں الجھ گئے اور بہت جلد ان کے کئی فرقے پیدا ہو گئے۔ جین لٹریچر پر اگر توں خاص طور پر نگاہی اور مہاراشٹری میں ہے۔ آٹھویں صدی عیسوی کے بعد اس ادب میں شاعری کے نمونے ملتے ہیں۔ چونکہ جین شعراء سنسکرت زبان سے زیادہ متاثر تھے اور ان میں اکثر ادیبوں اور شاعروں نے سنسکرت ہی میں لکھا ہے اس لیے ان کے خیالات تجربے سنسکرت میں زیادہ ہیں۔ کہا جاتا ہے سنسکرت میں بھی انہوں نے اپنے عقاید کی روشنی میں اچھی شاعری کی ہے۔

ہمیں اس کا علم ہے کہ جین دھرم کے ماننے والے دو فرقوں یعنی سوتھنرا (Svetambara) اور دیگمبرا (Digambara) میں تقسیم ہو گئے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ جین ادب میں دونوں فرقوں کے دو مختلف رجحانات کام کرتے نظر آتے ہیں۔ دونوں نے جین عقاید اور نظریات کے تحت بہت سی کتابیں پیش کیں۔ ان کی تعداد اتنی ہے کہ ان کی فہرست مرتب کرنا مشکل امر ہے۔ اردھ ماگدھی میں تحریریں موجود ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ مہاویر نے اردھ ماگدھی ہی میں تبلیغ کی تھی "آیار ماگاسٹ (Ayaramga sutta) اردھ ماگدھی میں ہے جو جین ادب کے قدیم نمونوں میں ایک ہے۔ جین راہبوں نے کہانیوں کے ذریعہ مہاویر کے خیالات کی اشاعت میں حصہ لیا، ان میں اکثر کہانیاں آج بھی زندہ ہیں۔

انگریزی ترجمے کے ذریعے جو کہانیاں میری نظر سے گزری ہیں ان میں "تاجر اور اس کی تین بہوئیں" اور "ملتی، مہتلا کے راجا کی بیٹی" وغیرہ فی اعتبار سے اچھی ہیں، جین فنکاروں نے طویل کہانیاں بھی لکھی ہیں اور سفر نامے بھی تحریر کیے ہیں جن میں 'ایڈونچر' کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ ایسی کہانیوں میں اخلاقی اسباق اور نکات کو اہمیت دی گئی ہے۔ پچھلے جنموں کی کہانیاں بھی ملتی ہیں۔ پیدائش کے چکر پر ایک پختہ یقین اور اعتماد کا پتہ چلتا ہے۔ ایک مختصر سی جین کہانی ہے جس میں تین تاجر ہیں جو سفر پر روانہ ہوتے ہیں ایک واپس ہوتا ہے تو نفع کماکر، دوسرا صرف اپنی پونجی ہی بچا کر واپس ہوتا ہے اور تیسرا سب کچھ گنوا کر، اس مختصر سی کہانی میں انسان کی زندگی کو اچھے انداز میں سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ آخر میں یہ بتایا گیا ہے کہ جس شخص کا سب کچھ لٹ جاتا ہے وہ بار بار جنم لیتا ہے، کبھی جنت میں رہتا ہے اور کبھی جہنم میں، جین فنکاروں نے کرسن کو اپنا محبوب اور ہیرو

بنالیا اور ان کی زندگی کے واقعات پیش کیے ان کی محبت کی انی لکھی، انہیں ایک دیوتا کے روپ میں دیکھا۔  
 جین ادب میں بیانیہ ادب کی بڑی اہمیت رہی، سنسکرت زبان میں جین ادیبوں نے طویل قصے لکھے ہیں نیز اپک، کی بھی تخلیق کی ہے۔ ان کی  
 تعداد بہت زیادہ ہے۔ سنسکرت زبان میں ان کے ڈرامے بھی کم اہم نہیں ہیں۔ بیانیہ ادب میں بیانیہ شاعری کو عروج حاصل ہوا ہے۔ تصویر کشی اور  
 منظر نگاری میں جین فنکار نمایاں حیثیت رکھتے ہیں جینوں نے چونکہ رامائن اور مہابھارت دونوں کو اپنے مزاج سے ہم آہنگ کر لیا تھا اس لیے ان کے  
 کردار ان کی تحریروں میں بار بار ملتے ہیں۔ 1551 میں ایک جینی مہابھارت کی بھی تخلیق ہوئی تھی، اس کے مصنف کا نام سُہاچندر تھا۔

# ● وید کی ادب

● وید کے معنی علم کے ہیں، مقدس علم۔

’وید‘ چار ہیں رگ وید، سام وید، یجروید اور اتھروید۔ رگ وید سب سے قدیم وید ہے۔ قدیم ذہن کو سمجھنے کا ایک بڑا ذریعہ اس میں دس ہزار سے زیادہ منتر ہیں جو ایک ہزار سے زیادہ دعاؤں، گیتوں، بھجوں اور نغموں کی صورتوں میں ہیں۔ رابندر ناتھ ٹیگور نے تحریر کیا ہے!

”زندگی اور کائنات کو دیکھ کر قدیم انسان نے مل جل کر جن خیالات کا اظہار کیا وہ رگ وید کے نغموں میں ڈھل گیا“

ڈاکٹر ادا کرشنن نے لکھا ہے:

”رگ وید میں کئی نسلوں کے خیالات ہیں، مختلف بھجوں اور نغموں میں کئی مختلف نسلوں کے معصوم اور گہرے خیالات کی پہچان ہوتی ہے۔“

ڈاکٹر کرشن چین نے کہا ہے:

”رگ وید میں اس توانائی کو شاعرانہ خراج عقیدت پیش کیا گیا ہے جو فطرت اور قدرت کے پراسرار پردوں میں چھپی ہوئی ہے۔ فطرت کے عمل اور زندگی کی معنویت پر انتہائی فلسفیانہ انداز سے سوچا گیا ہے“

اے۔ اے۔ میک ڈوئل نے تحریر کیا ہے:

”ویدی دیو مالاکا مطالعہ مذہبوں کی تاریخ کے مطالعے میں مدد کرتا ہے۔ اعتقادات کے مطالعے کے لیے پہلے رگ وید ہی کے قریب جانا پڑتا ہے“

تھیوز برنارڈ کا خیال ہے:

”رگ کا مقصد فلسفہ پیش کرنا نہیں بلکہ ان باتوں اور حقیقتوں کو سمجھانا ہے کہ جن سے انسان دوچار ہوتا ہے۔“

معروف جرمن معلم اور دانشور میکس مولر (Max Muller) (1823ء-1900ء) نے رگ وید کے لیے ویدی اور سنسکرت کا مطالعہ کیا اور ان زبانوں کو سمجھنے اور ہندوستان کے ماضی اور قدیم تہذیبی تصورات کو پہچاننے کے لیے اپنی پوری زندگی صرف کر دی۔ انہوں نے رگ وید کو چھ جلدوں میں مرتب کیا۔ حال ہی میں بنارس سے میکس مولر کے اس کارنامے کو شائع کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر ڈاکر حسین صاحب نے کہا ہے کہ میکس مولر نے اعلیٰ انسانی اقدار کی عظمت کی مماثلت، یکسانیت اور وحدت کو سمجھ لیا تھا یہی وجہ ہے کہ انہوں نے رگ وید سے گہری دلچسپی کا اظہار کر کے اس کی تہذیبی حیثیت کا احساس ساری دنیا کو دلایا۔ میکس مولر نے اس قدیم دستاویز کی نئی دریافت کی۔ 1877ء میں جرمنی میں ہر سین گراس مین اور الفریڈ لڈوس نے رگ وید کے ترجمے جرمنی زبان میں شائع کیے تھے۔ گراس مین کا ترجمہ دو جلدوں میں ہے اور الفریڈ لڈوس کا ترجمہ چھ جلدوں میں۔ ان دونوں عالموں نے علاحدہ کام کرتے ہوئے اپنے ترجمے ایک ساتھ شائع کیے۔

ویدوں میں ”منتر“، ”برہمن“ اور ”اپنشد“ کی اہمیت ہے۔ منتروں کے مجموعے کو ”سم پیتا“ کہتے ہیں، ’برہمن‘ میں مذہبی فرائض سے متعلق ارشادات ہیں، اپنشد برہمن کا آخری حصہ ہے جس میں فلسفیانہ مسائل ملتے ہیں۔

ہندوستان کے مزاج اور کردار کو سمجھنے میں رگ وید سے ہمیشہ مدد ملی ہے۔ یہ ایک نیم تاریخی دستاویز بھی ہے اور فلسفیانہ خیالات کا ایک دلکش

مجموعہ بھی۔ اس کے نغموں، بھجوں اور دعاؤں میں بڑی سادگی، صفائی، پاکیزگی اور شیرینی ہے۔ آواز کا ترنم اور آہنگ دل کو چھو لیتا ہے۔ انسان کی تہذیب کی صبح کی خوشبو، تازگی، روشنی اور دلکشی ملتی ہے۔ فنی اعتبار سے بھی رگ وید کا درجہ بہت بلند ہے اور اس کی جمالیات ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتی ہے۔

’رگ وید کا مطالعہ کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کہ انسان نے پہلی بار دنیا کو کس طرح حیرت اور محبت سے دیکھا ہو گا۔ اشیاء و عناصر کے بارے میں سوچا ہو گا اور اپنے جذبات کا اظہار کیا ہو گا۔

’رگ وید‘ صدیوں سینہ بہ سینہ چلا ہے، پرانے سوچنے والوں اور رشی منیوں کے دلکش اور دل میں اتر جانے والے نغموں، منترؤں اور بھجوں کو لوگ یاد کر لیتے، انہیں یاد رکھنے اور ان کی روشنی میں دنیا کو پہچاننے کا دور صدیوں رہا ہے۔ ’رگ وید‘ تحریری صورت میں بہت بعد میں آیا ہے۔ پرفیسر ونٹر منز (Winter Mitz) کا خیال ہے کہ ویدی ادب کی تخلیق کا زمانہ دو ہزار سال قبل مسیح سے دو ہزار پانچ سو سال قبل مسیح کا ہے۔ جیکوبی (Jacobi) نے رگ وید کے پہلے حصے کو چار ہزار سال قبل مسیح کی تخلیق کہا ہے۔

’رگ وید‘ کے تینوں حصوں کی تخلیق ایک ہی زمانے میں نہیں ہوئی تھی، تیسرے حصے کی تخلیق تو یقیناً بہت بعد میں ہوئی ہو گی۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ آخری حصے کی تخلیق پانچ سال قبل مسیح ہوئی ہے۔

حقیقت جو بھی ہو، رگ وید انسان کی ایک سب سے پرانی ڈکو منٹ ہے، میکس مولر نے اس بات کو سمجھتے ہوئے کہ تینوں حصوں کی تخلیق کے درمیان بہت زمانے کا فرق ہے۔ ”سم بیا“ یعنی پہلے حصے کو دو حصوں میں تقسیم کر کے دو دور مقرر کر دیے ہیں۔

1۔ چھند کا دور

2۔ منترؤں کا دور۔

پہلے دور میں بھجوں اور گیتوں کو لکھا گیا ہے، اس دور میں شاعرانہ انداز زیادہ نمایاں ہے جذبات اور احساسات کا اظہار کھل کر ہوا ہے، بہت خوبصورت دلکش اور معصومانہ خیالات ملتے ہیں۔

دل میں اتر جانے والے نغمے ہیں، ان میں پھولوں جیسی خوشبو اور صبح کا ذب کی روشنی ہے۔ اس دور میں ’قربانی‘ کے تعلق سے کوئی بات نہیں ملتی۔ عبادت کا آہنگ ہے جو دل کو چھو لیتا ہے۔ ہندوستانیوں کے احساس جمال کی پہچان قدم قدم پر ہوتی ہے۔ ’رگ وید‘ کی اپنی جمالیات ہے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ یہ تخلیق ہندوستانی جمالیات کا ایک انتہائی پیش قیمت سرچشمہ ہے۔

دوسرے دور میں منترؤں، بھجوں، گیتوں اور نغموں کی ایک نئی ترتیب ہے، اسی دور میں عبادت کے ساتھ قربانی دینے کا خیال آہستہ آہستہ ابھرتا ہے۔ آریوں کی آمد سے قبل قربانی کا تصور موجود نہ تھا، کہا جاتا ہے کہ ان کے آنے کے بعد ہی قربانی کا سلسلہ شروع ہوا ہے۔

وید اور خصوصاً رگ وید دنیا کے ادب میں نمایاں مقام رکھتا ہے۔ پہلے حصے میں جو حمد اور دعائیں ہیں جو طلسمی پر اسرار نغمے ہیں وہ شاہکار کی حیثیت رکھتے ہیں، پہلے حصے کو جسے سمہا (Samhitas) کہتے ہیں بہت قدیم ابتدائی خوبصورت تجربوں کے بہترین نمونوں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔

دوسرا برہمن (Barhamana) ہے کہ جس میں قربانی اور اس کے طور طریقوں پر باتیں ہیں، ظاہر ہے یہ حصہ بعد کا ہے جب آریا ہندوستان میں رچ بس گئے تھے۔ تیسرا حصہ ارنیکا (Aranyakas) کا ہے جس میں جنگلوں میں برہمنوں اور رشی منیوں کی عبادت کی باتیں ہیں۔ یہ تیسرا حصہ بھی بہت بعد کا ہے۔ عبادت اور تمپیا کو تانے اور سمجھانے کی جو کوشش ہے اس میں عبادت کے تعلق سے ایک فلسفہ ابھر کر سامنے آ گیا ہے۔ عبادت کس کی؟ اور کیوں؟ ایک خدا کی عبادت کا نظریہ بہت واضح اور صاف ہے۔

رگ وید میں انسان پہلے 'اگنی' سے مخاطب ہوا ہے اس کے بعد "اندر" سے اور پھر 'سوم' اور دوسرے پیکروں سے۔  
 آریا خانہ بدوش تھے اور خانہ بدوشوں کی رہ گئی میں آگ (اگنی) کو بڑی اہمیت حاصل ہے 'روشنی' اور 'آگ' پرانے اشارے ہیں۔ ہندوستان میں داخل ہوتے ہی انہیں نئے تجربے حاصل ہوئے۔ پہلے ان کی نظر زمین سے زیادہ آسمان پر تھی 'سُریہ' (سورج) 'اگنی' (آگ) اور روشنی سے ان کا جذباتی اور ذہنی لگاؤ تھا، دروازہ تہذیب اور ہندوستان کی پرانی آبادی سے جب روحانی اور جذباتی رشتہ قائم ہوا تو پھر ان کی نظر زمین پر گہری ہوئی۔  
 'اگنی' غذا کا دیوتا بھی ہے اور عبادت کا دیوتا بھی۔

ویدوں میں کائنات کو تین صورتوں میں پہچانا گیا اور دھرتی، فضا اور جنت کے نام سے انہیں یاد کیا گیا۔ اوپر کی دنیا اور نیچے کی دنیا کے متعلق بھی خیالات ملتے ہیں، آکاش دونوں دنیاؤں کے درمیان ہے۔ ایک دنیا کو ہم جانتے پہچانتے ہیں، دوسری دنیا جو دیوتاؤں اور روشنیوں کی دنیا ہے۔ اور نگاہوں سے پوشیدہ ہے اسے ہم محسوس کرتے ہیں۔ یقیناً وید میں تین دنیاؤں کی تصویر ملتی ہے۔ آسمان سے اوپر کی دنیا، زمین اور آسمان کے درمیان کی دنیا اور زمین اور زمین کے نیچے کی دنیا۔ ان کی اپنی دھرتی ہے، اپنی فضا ہے اور اپنی جنت ہے۔ اکثر تین دھرتیوں، تین فضاؤں اور تین جنتوں کا ذکر ملتا ہے، بھومی، پرتھوی، اروہی، اپار، یہ سب دھرتی کے نام ہیں۔ پرتھوی اور اروہی سے زمین کی چوڑائی اور اس کے پھیلاؤ کا خیال آتا ہے، اپار سے لا محدود وسعت کا اور بھومی سے زمین کی زرخیزی کا۔

ایک دلچسپ تمثیل ملتی ہے کہ کسی جاندار کی قربانی کے بعد:

"اس کا سر آسمان بن گیا

اس کی ناک سے فضاؤں نے جنم لیا

اس کے پاؤں زمین بن گئے

اس کے 'دماغ' سے چاند پیدا ہو گیا

اس کی آنکھوں سے سورج نے جنم لیا

اس کے منہ سے 'اندر' اور 'اگنی' کا جنم ہوا

اس کی 'سانسوں' سے 'ہوائیں' پیدا ہوئیں!

رگ وید اور دوسرے ویدوں میں تمثیلوں کی بڑی اہمیت ہے۔ پرانے ہندوستانی رشیوں نے زندگی کو مختلف انداز سے سمجھانے کی کوشش کی تو اشاروں اور تمثیلوں کا سہارا لیا۔ انداز بیان دل کو چھو تا ہے۔ معنی خیز اشارے تاثرات ابھارتے ہیں۔ رگ وید نے خصوصاً سچائیوں تک لے جانے کے لیے تمثیلوں کا سہارا زیادہ لیا ہے۔

'رگ وید' میں بہت سے دیوتاؤں کے نام ملتے ہیں لیکن وہ سب ایک ہی روح اور ایک ہی نور کی کرنیں ہیں، خالق ایک ہے اس کے کئی نام ہیں، اس کی پہچان کئی صورتوں میں ہوتی ہے، خدا 'ریت' یعنی کائنات کی ابدی تنظیم میں نمایاں ہے، اسے ہر جگہ پہچانا جاسکتا ہے، وہی اگنی ہے وہی فضا ہے وہی ہوا ہے، وہی روشنی ہے، وہی برہمن ہے، وہی پانی ہے اسی کا نام پر جاتا ہے۔ اس طرح رگ وید نے خالق اور انسان کو دوسرے سے بہت قریب کر دیا۔ اس طرح اپنے معبود حقیقی کو پہچان لیں تو انسان اور انسان کا رشتہ ہمیشہ مضبوط اور مستحکم رہے۔

"وہ ایک ہے اور صرف ایک

تمام دیوتا اس میں سما جاتے ہیں اور

ایک ہو جاتے ہیں  
 آسمان ادیتی ہے خلا ہے  
 ’ادیتی ماں ہے باپ ہے بیٹا ہے  
 ’ادیتی سب دیوتا  
 وہ سب ادیتی ہیں جو پیدا ہوئے ہیں اور وہ سب جو پیدا ہوں گے

(Rg. 1.89.10)

”ہمیں اندر کی پوجا کرنی چاہئے  
 سچائی کی  
 اس کی نہیں  
 جو سچائی نہیں ہے!“

(Rg. VIII 62. 12)

”میں جھوٹ کو دیوتا نہیں کہتا“

(Rg. 104.14)

انسان کی تمام کامیابیوں اور مسرتوں کے لیے سچائی کا راستہ ہی بہتر راستہ ہے، سچائی کے راستے سے ہٹ کر کامیابی اور مسرت حاصل نہیں ہو سکتی۔  
 رگ وید میں ہر جگہ سچائی، سچائی (ستیا) کی آواز سنائی دیتی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ رگ وید سے صرف سچائی کی روشنی آرہی ہے۔

سچائی حقیقت ہے  
 سچائی معبود حقیقی ہے  
 سچائی انسان اور انسان کا رشتہ ہے  
 سچائی انسان کا اعلیٰ کردار ہے  
 سچائی زندگی کی لازوال نعمتوں اور تمام مسرتوں کی تلاش ہے  
 سچائی روح کی روشنی اور نگاہوں کا نور ہے!

رگ وید نے سچائی کو اس طرح سمجھتے ہوئے مختلف انداز سے بنیادی سچائی کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے ان باتوں سے الگ انسان اور  
 ان کے سماج کا کوئی تصور بھی پیدا نہیں ہو سکتا۔ رگ وید نے یہی بتایا ہے کہ ستیا (سچائی) کے بغیر زندگی کا وجود ہی قائم نہیں رہ سکتا۔ دنیا اگر گھوم رہی  
 ہے تو اسی ”ستیا“ (سچائی) کی وجہ سے۔ ساری کائنات میں ایک تنظیم ہے اور یہ تنظیم ستیا اور رت کی وجہ سے ہے۔ رت کے لفظ میں انصاف اور  
 اچھائی دونوں کے معنی پوشیدہ ہیں۔ رت تمام برائیوں کا مکمل اور بھرپور جواب ہے۔ رگ وید میں برہمنی کورت (ابدی کائناتی تنظیم) کے رتھ پر  
 سوار دکھایا گیا ہے اور کہا گیا ہے:

”تو اس رتھ پر سوار ہو کر تمام برائیوں اور

تاریکیوں کا پیچھا کر رہا ہے

توریت، کے رتھ پر سوار ہے،  
عظیم سواری ہے  
اسے برہمستی اس سے تو تمام تاریکیاں دور ہو جائیں گی  
برائیوں کا قتل ہوگا  
اور ہر جانب روشنی پھیل جائے گی۔

(Rg. II 23.3)

’رت‘ ہی سے ساری کائنات کی خوبصورتی قائم ہے۔

رگ وید نے روحانی قوتوں کی عظمت کا احساس دلایا اور کہا کہ انسان کی روحانی توانائی عظیم ہے۔ انسان روحانی توانائی کا کرشمہ ہے۔ بظاہر وہ مٹی کا پتلا ہے لیکن اس میں روح کا جو ہر ملا ہوا ہے جس سے اس کی قوت کا اندازہ کرنا مشکل ہے۔ رگ وید کے مطابق آتما ہی وہ قوت ہے کہ جس سے انسان اور انسان کا رشتہ قائم ہوتا ہے، سماج خوبصورت بنتا ہے، روحانی رشتوں کے درمیان پہاڑ اور سمندر نہیں آتے۔ اس سے یہ احساس قائم رہتا ہے کہ دنیا کے تمام انسان ایک ہیں رگ وید میں یہ جو دعا کی گئی ہے ”ہمیں آنکھیں دو“ تو دراصل مقصد صرف یہ ہے کہ وہ روشنی ملے کہ جس سے زندگی اور انسانی رشتوں کی سچائی کا علم حاصل ہو۔ روح کی روشنی آنکھوں کے لیے بھی چاہئے اور جسم کے لیے بھی۔ اس قسم کی آواز سنائی دیتی ہے۔

”آنکھوں کو روشنی دو

جسم کو ”آنکھیں“ دو تاکہ وہ بھی دیکھ سکیں

تاکہ اے محبوب حقیقی تجھے دیکھ سکیں

روشن آفتاب کو،

جو ہر شے سے زیادہ دلکش ہے

ہم سب انسان

ایک ساتھ

ایک ہی طرح آنکھوں سے سب کچھ دیکھنا چاہتے ہیں،

ویدوں کی روشنی سے اس دنیا اور اس کائنات کی خوبصورتی کا احساس اور زیادہ ہوتا ہے۔

رگ وید کے نغموں کا رشتہ عوامی نغموں سے ہو سکتا ہے لیکن جس صورت میں یہ نغے تحریری صورت میں ملتے ہیں اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ یہ عوامی نغموں سے بہت آگے ہیں ان نغموں سے اسطور کی ایک دنیا ابھری ہے۔ یہ شاعری اتنی عمدہ ہے کہ اسے دنیا کی بہترین ابتدائی شاعری کے ساتھ رکھا جاسکتا ہے۔ اس کے استعارے پمکتے ہوئے اور معنی خیز ہیں۔ مذہبی خیالات کے رسوں کو لیے یہ شاعری اپنے اسلوب اور آہنگ اور ڈکشن سے متاثر کرتی ہے۔ وینٹر نثر (Maurice Winternitz) نے لکھا ہے کہ قدیم عبرانی شاعری میں بھی یہ حسن نہیں تھا۔ اس نے یہ بھی کہا ہے کہ رگ وید کے نغے خالق کائنات کو سب سے برتر اور عظیم تصور کر کے عقیدت اور محبت کا ثبوت دیتے ہیں، ان نغموں میں محبت ہے عجیب سرشاری اور سرمستی ہے اس کے برعکس عبرانی گیتوں میں خالق کائنات سے ایک طرح کا خوف کا احساس ملتا رہتا ہے لگتا ہے خود نغموں کے الفاظ خوف سے کانپ رہے ہیں۔ رگ وید کے نغے دل کی گہرائیوں سے نکلے محسوس ہوتے ہیں۔ نغمہ سناتے ہوئے لگتا ہے کہ نغمہ نگار اپنے محبوب کے سامنے کھڑا ہے۔

’رگ وید‘ کی ادبی حیثیت اس لیے بھی بڑھ گئی ہے کہ شاعر اپنے جذبات کا اظہار بہت کھل کر انتہائی خوبصورت اسلوب میں کرتا ہے، کسی قسم کی کوئی جھجک نہیں ہے۔ جس طرح کوئی بے باک عاشق اپنے محبوب سے باتیں کرتا ہے اسی طرح شاعر خالق کائنات سے مخاطب ہوتا ہے۔ ’اگنی‘ اندر، ورون، جس سے بھی مخاطب ہوتا ہے بڑی بیباکی کے ساتھ، اور انتہائی لطیف انداز میں جذبے کا اظہار کرتا ہے۔ نغمہ نگار جانتا ہے کہ ورون ایسا دیوتا ہے جو اخلاقی قانون یا اصولوں کی پابندی پر زور دیتا ہے، گنہگار کو سزا دیتا ہے، اس کے باوجود اس سے مخاطب ہوتا ہے تو ایک گنہگار عاشق کی طرح کہتا ہے کہ غلطیوں کو معاف کرنے والا بھی تو تو ہی ہے، میرے گنہگاروں کو بخش دے۔ اس التجا میں کہیں بھی خوف نہیں ہے۔ لگتا ہے کہ بندہ اور معبود دونوں ایک دوسرے کے سامنے ہیں۔ ورون سے مخاطب ہو کر ایک نغمہ اس طرح پیش ہوا ہے:

”ورون کے لیے ایک دلکش نغمہ چھیڑ رہا ہوں

ورون جس کا مقام بہت بلند ہے

وہ پھر جاتا ہے تو قتل کر دیتا ہے

سورج کے سامنے زمین کو پھیلائے بیٹھا ہے

اس کی رفتار اتنی تیز ہے کہ اس کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا۔

ورون رحمتوں کا دیوتا ہے

بارش دیتا ہے

اور سورم رس عنایت کرتا ہے

زمین کو مسرتوں اور لذتوں کا مرکز بنادیتا ہے،

’اگنی‘ اور ’سوریہ‘ کے نغموں میں استعاراتی شاعری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں، استعارے اکثر ہیروں کی مانند چمکتے ہیں، جو استعارے ہیں وہ عموماً فطرت سے لیے گئے ہیں، فطرت کے حسن کے خوبصورت جگنو ان نغموں میں چمکتے نظر آتے ہیں، ’سوریہ‘ اور ’اوشا‘ وغیرہ کے نغمے دنیا کی بہترین شاعری میں شمار کیے جاسکتے ہیں استعاروں میں روشنی، تاریکی، آسمان، تارے، پودے، پتے، صبح، ہوا وغیرہ کا استعمال زیادہ ہوا ہے لیکن یکسانیت کا احساس نہیں ہوتا۔

’رگ وید‘ کے کچھ نغمے ایسے ہیں جن میں مکالموں کی خصوصیتیں ملتی ہیں اور فنی اور ادبی نقطہ نظر سے یہ بھی کم اہم نہیں ہیں۔ مکالموں کا یہی انداز ایک روایت کی صورت ڈھل گیا، پرانوں اور خصوصاً مہابھارت میں اس ویدی روایت کی پہچان ہو جاتی ہے۔ اس میں ڈرامائی عناصر موجود ہیں، یہ روایت اس حقیقت کا بھی احساس دیتی ہے کہ ’رگ وید‘ سے بھی قبل یہ ڈرامائی انداز کسی نہ کسی طرح موجود ضرور ہو گا۔ بدھ لٹریچر میں بھی مکالموں کی خصوصیتیں موجود ہیں اور یہ ڈرامائی انداز ملتا ہے۔ ایک میں تو یہ تکنیک کی امتیازی خصوصیت بن گیا ہے ’رگ وید‘ میں ایسے نغمے بھی ہیں جو ایک کی چند خصوصیات کے ساتھ ڈرامائی خصوصیات لیے ہوئے ہیں۔ ایک معروف نغمہ ہے (Rv x, 95) کہ جس میں اٹھارہ مصرعے ہیں، اس میں روشنی (اپسرا) کے حسن کا ذکر ہے۔ الوہی حسن ایسا ہے کہ دھرتی پر بکھر جاتا ہے تو ہر جانب جگنو چمکنے لگتے ہیں ایک پراسراری خوشبو پھیل جاتی ہے، چار سال دھرتی پر رہتی ہے۔ پورو روس (Pruravas) اس کا شوہر ہے جو انسان ہے اور ویٹی حاملہ ہو جاتی ہے۔ پھر اچانک گم ہو جاتی ہے، اس کا شوہر اسے ڈھونڈنے لگتا ہے اور آخر کار اسے پالیتا ہے۔ کیا دیکھتا ہے اور ویٹی ایک خوبصورت تالاب میں کئی اپسراؤں کے ساتھ کھیل رہی ہے رقص کر رہی ہے۔ کہانی کے حسن میں اضافہ اس وقت ہو جاتا ہے جب مکالموں کی ایک خوبصورت فضا خلق ہو جاتی ہے۔ ’رگ وید‘ کی یہ کہانی ممکن ہے ’رگ وید‘

سے پہلے کی ہو لیکن رگ وید کے ذریعہ یہ فسانہ دوسری زبانوں میں پہنچا ہے اور ہمیشہ مقبول رہا ہے۔ آج بھی کھٹک میں یہ کہانی پیش کی جاتی ہے۔ رگ وید سے یہ کہانی جب مہابھارت میں پہنچی تو اس کی مقبولیت میں بڑا اضافہ ہو گیا تھا۔ وشنو پران میں بھی یہ کہانی ملتی ہے۔ ہندوستان میں اپسر اوس اور پر یوں کی کہانوں میں 'ارویشی' کی کہانی ایک نمایاں حیثیت رکھتی ہے۔ رگ وید نے اس کہانی کے ذریعہ عورت کے حسن کا ایک عمدہ معیار تو پیش کیا ہی ہے عورت کی محبت کا بھی ایک خوبصورت پہلو نمایاں کیا ہے۔ وید کی ادب میں ارویشی کے حسن و جمال اس کی محبت، اس کی پراسراریت، اس کے کھیل اور رقص اور اس کے زمینی رشتے وغیرہ کی بڑی اہمیت ہے، اپسر اور انسان کی محبت اور دونوں کے دسمانی رشتے کی غالباً یہ اپنی نوعیت کی پہلی کہانی ہے۔ اس طرح رگ وید میں 47 اشعار کا ایک خوبصورت نغمہ ہے جو ایک دلغریب افسانہ بن گیا ہے، سور یہ (سورج) کی بیٹی اور سوم (چاند) کے بیٹے کی شادی کا فسانہ بڑا دلکش ہے۔ پرانے سماج میں جس طرح عوامی سطح پر شادیاں ہوتی تھیں ان کی تفصیل یہاں موجود ہے۔ ماحول ٹھریلو ہے، زندگی کی تصویر کشی انتہائی عمدہ ہے لیکن ساتھ ہی اس دلکش نغمے کی اشاریت اور استعاروں کی کیفیت متاثر کرتی ہے۔

رگ وید میں کئی نظمیں ایسی ہیں جو بنیادی طور پر سیکولر ہیں لیکن وقت کی تبدیلی ایسی ہوتی گئی کہ مذہبی خیالات اور خصوصاً قربانی کے تعلق سے باتیں شامل ہو گئیں، مزاج بہت حد تک تبدیل ہو گیا۔ ذرا غور کرنے سے سیکولر کردار کی پہچان ہو جاتی ہے۔ ایسی نظمیں بھی ہیں جن میں فرد 'سوم' سے مخاطب ہے یہ نظمیں طنز یہ زیادہ ہیں۔ ایک جگہ یہ تصویر ملتی ہے "سوم کو دیکھو اندر کی جانب پھیلتا جا رہا ہے!"

'رگ وید' نے محبت کے نغمے اور اس کی میلوڈی (Melodies) کو اہمیت دی ہے جس کی وجہ سے اس کی ادبی حیثیت بلند ہوئی ہے۔ کائنات اور خالق کائنات سے محبت اور تمام اشیاء و عناصر سے محبت کے نغمے ہر جانب گونجتے محسوس ہوتے ہیں۔ تصویر کشی کے حسن کی چمک و ملک سے آنکھیں چکاچوند ہو جاتی ہیں 'اگنی' جب جوش میں آتا ہے تو جلال و جمال کا ایک دلکش منظر سامنے آ جاتا ہے اس طرح ورون اور سوم وغیرہ کے بلوے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات میں "رگ وید" کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔

# ● سنسکرت ادب

● رگ وید کے آخری حصے سے کلاسیکی سنسکرت کے ارتقاء کی کہانی دیکھی جاسکتی ہے۔ آخری سمبھتاؤں (Samihitas) اور برہمنوں (Brahma) میں سنسکرت کی ابتدائی صورت نظر آتی ہے۔ یہ کسی زبان کا فطری ارتقاء نہیں کہا جاسکتا، چوتھی صدی قبل مسیح پانی (Panini) نے سنسکرت کے سخت اصول بنائے، ایسا محسوس ہوا جیسے کسی فطری زبان کو خواہ مصنوعی زبان بنانے کی کوشش ہو رہی ہے۔ کیچ (Keith) نے اپنی کتاب ”اے ہسٹری آف سنسکرت لٹریچر“ میں لکھا ہے:

"The influence of the grammarians, whose results

were summed up in panini's Astadhyayi, probably in the fourth century B.C. is seen in the rigid scheme of euphonic combination of words within the sentence or line of verse. This is clearly artificial converting a natural speech tendency into something impossibly rigid, and, as applied to the text of the Rigveda, often ruining the metrical effect." (Page 5)

قواعد نویسوں کی سنسکرت ویدی زبان کی دین ہے۔ ایک بات بہت واضح ہے کہ سنسکرت برہمنی تمدن کی زبان کی نمائندگی کرتی ہے، یہ حقیقت ہے کہ کئی مذہب اور عقائد سے فکرانے کے باوجود برہمنی تہذیب کا دائرہ وسیع ہوتا رہا ہے۔ پانچویں صدی قبل مسیح برہمنی تہذیب کا نکراد بدھ ازم اور جین ازم سے ہوا لیکن اس سے اس تہذیب کا فائدہ ہی ہوا، بدھ اور جین دونوں آہستہ آہستہ اس کے قریب آگئے۔ بدھ مت کا لٹریچر سنسکرت زبان میں ڈھلنے لگا، بدھوں پر برہمنی نظریات و عقاید کی گہری چھاپ پڑی، جین مت تو بہت جلد برہمنی تمدن میں جذب ہو گیا۔ عقاید کے ساتھ ان کے دیوتاؤں کو بھی قبول کر لیا۔ جیسے جیسے برہمنی تہذیب کا دائرہ پھیلتا گیا ہے سنسکرت زبان و ادب کا دامن بھی وسیع ہوتا گیا ہے۔ اس میں مختلف علوم کا مطالعہ شامل ہو گیا، قواعد اور صوتیات وغیرہ کے علاوہ علم ریاضیات، علم نجوم، علم فلکیات، علم ادویات وغیرہ کو بھی مطالعے میں بڑی اہمیت حاصل ہوئی۔ پھر سنسکرت کو ’مہابھاشیہ‘ کہا گیا پر ان، اتہاس اور گاتھاؤں کے شامل ہونے سے سنسکرت کا دائرہ وسیع ہو گیا۔ یہ کبھی بول چال کی زبان نہیں رہی لیکن ادب کی زبان کی حیثیت سے اسے ایک بلند درجہ حاصل ہو گیا۔

سنسکرت کے علماء نے گاتھاؤں، کہانیوں اور عوامی گیتوں کے ترجمے کیے، مختلف پراکرتوں میں جو چھوٹی بڑی ’ایپک‘ تھیں انہیں بھی سنسکرت میں ڈھال دیا۔ برہمت کتھا، کو بھی ہم آج صرف سنسکرت ہی کے ذریعہ جانتے ہیں پشچی میں اس کا اصل نسخہ عرصہ ہوا گم ہو چکا ہے۔ سنسکرت ادب میں ڈرامے کو عروج حاصل ہوا اور کالیداس جیسا فنکار نصیب ہوا کہ جس نے کمار سمھو ٹکنتلا اور میگھ دوت جیسی تخلیقات بخشیں۔ ہوین سنگ (Hiven Tsang) (ساتویں صدی) نے تحریر کیا ہے کہ بدھ راہب اور بھکشو بھی سنسکرت لفظوں کا استعمال کرنے لگے تھے، اپنے بھاشن میں انہیں استعمال کرتے تھے، اپنی پراکرتوں کے ساتھ انہیں سنسکرت الفاظ بھی پسند تھے۔ دراصل سنسکرت اونچے طبقے کی زبان بن گئی تھی، نچلے طبقے کے لوگ پراکرتوں کا استعمال کرتے تھے سنسکرت ڈراموں میں بھی یہ تصویر ملتی ہے۔ یعنی اونچے طبقے کے لوگ سنسکرت بولتے ہیں اور نچلے طبقے

کے لوگ پراکرت۔ بھامہا (Bhamaha) (700ء) اور بلہنا (Bilhana) (1060ء) نے سنسکرت شعریات پر بڑی سنجیدگی سے غور کیا۔ اس طرح سنسکرت انتقادیات کی بنیاد پڑی اور جمالیات پر غور کرتے رہنے کا ایک سلسلہ قائم ہو گیا۔

سنسکرت تحریک کی دو صورتیں واضح طور پر نظر آتی ہیں ایک وہ جو پانچویں اور دوسرے قواعد نویسوں نے ابھاری ہیں زبان کو حد درجہ مشکل بنانے کی کوشش کی ہے، بڑی پابندیاں عاید کی ہیں اور دوسری وہ کہ جسے سنسکرت کے تخلیقی فنکاروں نے اپنی اپنی سطح پر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ تخلیقی فنکاروں نے شاعری، ڈراما، کہانی، طویل کہانی اور ایک کو اہمیت دی اور بڑی صاف ستھری سنسکرت استعمال کی۔ اس سنسکرت کی شعریات ہی اس زبان کی ادبی تاریخ کو زندہ رکھے ہوئی ہے۔

سنسکرت زبان نے دراوڑی زبانوں کو بھی گہرے طور پر متاثر کیا خصوصاً تمل، کنڑ اور تیلگو پر اس کے گہرے اثرات ہوئے۔ کلاسیکی سنسکرت نے شری لنکا کے لٹریچر پر بھی اپنا اثر ڈالا۔ شنگھائی زبان میں سنسکرت کے بہت سے الفاظ موجود ہیں۔ اسی طرح بورنیو، جاوا، فلپائن اور انڈونیشیا میں کلاسیکی سنسکرت اور اس کی شعریات نے تخلیقی فنکاروں کو جن میں شاعر بھی تھے اور اداکار بھی متاثر کیا۔ سنسکرت کی وجہ سے ہندوستانی نام ان علاقوں میں پہنچے ہیں۔

سنسکرت زبان کا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے منتر اور شاعری دونوں کو ارفع معیار عطا کیا۔ ایک اور ڈراموں میں اس معیار کی پہچان بخوبی ہو جاتی ہے۔ ابتدا میں نثری کہانیاں ملتی ہیں جو بیانیہ تکنیک میں ہیں۔ پالی جاتک کی بہت سی کہانیاں سنسکرت میں آ گئیں۔ سنسکرت نے ان کہانیوں کو بنایا سنوارا مزین کیا معمولی صاف ستھری پالی کہانیاں بھی سنسکرت میں مزین ہو گئیں اور انہیں بھی کاویہ، کہا گیا، ڈانڈن (Dandin) بان (Bana) اور سو بھاندھو (Subandhu) ابتدائی نثر نگار کہے جاسکتے ہیں کہ جنہوں نے متعدد کہانیوں کے اسالیب کو زیادہ سے زیادہ دلنشین اور پرکشش بنانے کے لیے انہیں مزین کیا، خوبصورت استعاروں اور تشبیہوں سے آراستہ کیا۔ ڈانڈن کی ”دس شہزادیوں کی کہانیاں“ بہت مشہور ہیں۔ بیانیہ تکنیک میں آرائش و زیبائش کو اہمیت دی گئی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ ڈانڈن کا اسلوب پرکشش اس لیے بھی ہے کہ جملے چھوٹے چھوٹے ہیں اس کے برعکس بان (Bana) کی کہانیوں میں بڑے بڑے جملے ملتے ہیں۔

ڈانڈن کی کہانیوں کا ماحول سیکولر ہے وہ اکثر طنز و مزاح سے بھی کام لیتا ہے۔ ”دس شہزادیوں“ کی کہانیوں میں زندگی کی سچائیاں ملتی ہیں۔ جب دس شہزادیاں ہیں تو دس ہیرو بھی موجود ہیں۔ تاجر ہیں، چور ہیں، طوائف ہیں، کسان ہیں اور پہاڑی لوگ ہیں۔ سنسکرت کی ان ابتدائی کہانیوں میں بھی زندگی کی تصویریں صاف جھلکتی نظر آتی ہیں ڈانڈن کی کہانیوں کے اسلوب میں اختصار کا جو حسن ہے اس سے آئندہ دوسرے فنکار بھی متاثر ہوئے ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ کہانیوں میں منظر نگاری کا فن بھی توجہ طلب ہے۔

دس کمار چتر (Dacakumaracarita) (دس شہزادیوں کی کہانیاں) خوبصورت رومانی کہانیاں ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ڈانڈن سے قبل یہ کہانیاں پراکرتوں میں موجود تھیں۔ ناقد کہتے ہیں کہ ڈانڈن ایک بڑا تخلیقی فنکار تھا کہ جس نے ان کہانیوں کو طبعزاد کہانیوں کی صورت دے دی۔ کردار نگاری کے فن کا بھی ماہر تھا۔ ساج کے جیتے جاتے کردار کہانیوں میں ملتے ہیں۔ رومانی اور اساطیری ماحول بھی اکثر لطف دے جاتا ہے۔ اپہراؤں کا عمل اور رد عمل بھی کہانیوں میں زندگی پیدا کر دیتا ہے شہزادیوں کے حسن کی تعریف میں سنسکرت زبان کے جلوؤں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ حسن کے تعلق سے ہر تعریفی جملے کو پرکشش بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔

ابتدائی سنسکرت ادب کا دوسرا بڑا تخلیقی فنکار سبھاندھو (Subandhu) ہے، اعلیٰ پایہ کا نثر نگار ہے، واسوداتا (Vasavadatta) اس کا معروف افسانہ ہے۔ یہ اس کی ہیروئن کا نام ہے جو ایک شہزادے کندر پاکیتو (Kandarpaketu) سے محبت کرتی ہے، سبھاندھو اپنے اسلوب کی

جانب سے ہر وقت بیدار نظر آتا ہے چاہتا ہے اس کا ہر جملہ خوبصورت اور پرکشش ہو۔ جلوں کو مزین کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتا نظر آتا ہے۔ ابتدائی کلاسیکی کہانیوں کا ایک بڑا فنکار بان (Bana) بھی ہے جس کا نام مشہور طویل رس کہانی ”کاد مبری“ کی وجہ سے معروف ہے۔ کاد مبری کی تکنیک اس عہد کی اور رس کہانیوں سے علاحدہ ہے۔ ابتدا میں کتھا کار کہتا ہے کہ وہ ایک نئی کہانی پیش کر رہا ہے۔ چند مصرعوں سے کتھا کی اہمیت بتائی ہے۔ کتھا میں تحریر پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ دوسرے جنم پر جن لوگوں کا اعتماد نہیں ہے وہ بھی کاد مبری، کے اس لطیف پہلو سے لطف اندوز ہوتے ہیں جو رومان پیش کیا گیا ہے اس میں فینٹاسی (Phantasy) کی خصوصیات بھی موجود ہیں۔ انسانی محبت کی نزاکتوں پر کتھا کار کی نظر ہے۔ محبت کی اس کہانی میں درد اور غم کو ابھارنے کی فنکارانہ کوشش ہے۔ موت کے ساتھ یہ اعتماد بھی ہے کہ پھر جنم لیں گے اور پھر ملاپ ہو گا۔ طوطے کے اندر روح سرایت کرتی ہے اور پھر طوطا ایک مرکزی کردار بن جاتا ہے۔ سنسکرت ادب کے ناقد کہتے ہیں کہ کاد مبری میں محبت کا بیان پُر وقار ہے وہ مناظر کہ جن میں کاد مبری اور شہزادہ ایک دوسرے سے قریب ہیں فنی حسن کو لیے ہوئے ہیں۔ جب کاد مبری شہزادے کو دیکھنے کے لیے قلعے کی دیوار پر چڑھتی ہے اس وقت ایک دو شیزہ کے نازک احساسات کی عمدہ تصویر کشی ہوئی ہے۔ ایک کنواں جو ان کے جذبے سے سرشار لاجاتی شرماتی آہستہ آہستہ بڑھتی ہے اس قسم کے ڈرامائی مناظر انسانی جذبات سے سرشار نظر آتے ہیں۔ ناقد بان کی دروس بنی کی تعریف کرتے رہے ہیں یہ کہتے رہے ہیں کہ کتھا کار کی نظر انسان کی نغیات پر بہت گہری ہے۔ کردار نگاری اور فضا نگاری کے پیش نظر کاد مبری، کو کلاسیکی سنسکرت ادب میں نمایاں درجہ حاصل ہے۔

بان (Bana) کے بعد بہت سی رومانی کہانیاں اور کتھائیں لکھی گئیں۔ اس دور میں پالی اور دوسری پراکرتوں میں حکایتوں کو پیش کرنے کا سلسلہ جاری رہا۔ ایک بات واضح کر دینا ضروری ہے کہ سنسکرت میں بوطیقا (poetics) یا شعریات کے لیے کاویہ (Kavya) کی اصطلاح استعمال کی گئی ہے، شاعری بھی کاویہ ہے اور نثر بھی کاویہ ہے، کلاسیکی سنسکرت کتھائیں، قصے، کہانیاں، رس کہانیاں، غیر اپنا مواد عموماً کاوی قندوں کتھاؤں اور حکایتوں سے لیتی رہی ہیں، ایک ان کے موضوعات یا مواد کا ذریعہ نہیں رہا۔ چھوٹی چھوٹی عوامی حکایتوں کو مختصر اور طویل رس کہانیوں کی صورت دی گئی ہے لہذا ان میں پراکرتوں کی روح سائی ہوئی ہے۔ قدیم عقاید اور توہمات شامل ہیں۔ سنسکرت کتھاؤں اور رس کہانیوں میں واقعات کی ایک مناسب ترتیب ہے، کیوں کو بڑھانے کی کوشش ہے۔ کرداروں کے عمل اور رد عمل پر نظر ہے۔ کئی قدیم حکایتیں اور کہانیاں ایک جگہ جمع ہو کر ایک وحدت کا احساس دیتی ہیں۔ ڈانڈن (Dandin) کی طویل رس کہانی ”دس شہزادیاں“ کئی مختصر کہانیوں اور حکایتوں کا مجموعہ تو ہیں لیکن ان میں فنکار نے ایک وحدت پیدا کر دی ہے۔

سنسکرت کے کتھا کاروں نے ”ایڈونچر“ کو بہت اہمیت دی تھی لہذا ایسی عوامی کہانیاں اور حکایتیں کہ جن میں ایڈونچر ہو تا تو جہ کامرکز بن جاتا ہے، وہ اپنی فنکارانہ صلاحیتوں سے اس میں زندگی پیدا کرتے، کیوں میں کشادگی پیدا کرتے ہوئے ایڈونچر کی پیش کش کو پرکشش بنادیتے ہیں۔ کچھ نقادوں کا یہ خیال ہے کہ سنسکرت زبان کی آرائش و زیبائش کی وجہ سے باتوں کا سلسلہ اتنا طویل ہو جاتا ہے کہ کبھی کبھی بنیادی کہانی ہی گم ہو جاتی ہے، ذہن خوبصورت لفظوں، تشبیہوں اور استعاروں میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔

سنسکرت کی خوبصورت، دلکش اور ٹھہری ہوئی شاعری اور سنسکرت کے منظوم ڈراموں اور ایک کے پس منظر میں گاؤں گاؤں گھوم کر کلام سنانے والے سوتا (Sutas) اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کی فطری شاعری عوام کو متاثر کرتی رہی ہے، وہ گیت بھی سناتے ہیں اور اپنی بنائی ہوئی منظوم کہانی بھی۔ ان کے سر پرستوں کی کمی نہ تھی۔ وہ جنگ کے میدان میں راجاؤں، شہزادوں اور وزیروں کے ساتھ ہوتے، گانا گاکر اور دلیری اور بہادری کی کہانیاں سنا کر ان کے حوصلے بڑھاتے تھے۔ درباروں میں بھی انہیں نمایاں جگہ حاصل تھی، شہزادوں کے دل سے خوف دور کرنے اور انہیں شجاعت

اور بہادری کا سبق دینے کے لیے درباروں میں انہیں مقرر کیا جاتا۔ جب کوئی حکمران میدان جیت کر واپس آتا تو سوتا، ان کی شجاعت کی کہانیاں بیان کر پیش کرتے اور دربار اور عوام سے خراج تحسین وصول کرتے۔ کبھی کبھی سوتاؤں کو رتھ چلانے پر مقرر کیا جاتا، جنگ کے میدان کی طرف جاتے ہوئے وہ رتھ پر سوار اپنے حکمران کو بہادری کی کہانیاں سناتے، ان کے حوصلے بلند کرتے۔ ان کی شاعری میں ذہانت، جھلکتی تھی، یہ گیت، نغمے، کہانیاں، تخلیقی کب ہوتی تھیں، ادبی اور فنی نقطہ نظر سے ان کی کوئی اہمیت نہیں تھی لیکن سوتا اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار ضرور کرتے تھے اظہار بیان کی زبردست قوت تھی، لفظوں کے تیز آہنگ اور بھنگ کی قدر قیمت جانتے تھے، سوتاؤں کی شاعری راج درباروں میں بہت مقبول تھی درباروں کی شان و شوکت کے پیش نظر یہ شاعری اور نکھرے لگی، اس میں توازن پیدا ہونے لگا۔ راج درباروں کی شاعری کے نمونے والمیکی کی رامائن میں بھی ملتے ہیں۔ درباروں کی شاعری ہی آہستہ آہستہ اپیک کی صورت اختیار کرتی ہے۔ راج درباروں کی شاعری نے جہاں اپیک کی تخلیق میں مدد کی وہاں سنسکرت کے تعزل اور بیانیہ شاعری اور ارا سے کی تخلیق میں بھی حصہ لیا۔ اس شاعری کو پہلا کاویہ اسلوب کہا جاتا ہے، اس کی چند خصوصیات یہ ہیں:

- 1- ایسے استعاروں اور ایسی خد بھارت اور تشبیہوں کا استعمال جن کا اثر دیر تک رہے۔
- 2- منظر نگاری، تصویر کشی میں تفصیل،
- 3- تیز آہنگ اور مصنوعی اظہار بیان۔
- 4- صاف اور واضح انداز بیان۔ کوشش یہ کہ جو بات کہی جائے، دل و دماغ تک پہنچ جائے۔
- 5- شاعری میں زیادہ سے زیادہ مواد کی شمولیت۔

راج درباروں کے شعراء نے جب قواعد کا مطالعہ شروع کیا اور وزن، اور ڈکشن کی اہمیت کو سمجھنا شروع کیا تو اچھی شاعری کے نمونے سامنے آنے لگے۔ قدیم سنسکرت کی شاعری کے کچھ نمونے بھارتیہ ہدیہ شاستر میں موجود ہیں۔

کاویہ یا شعریات کی قدیمت کا اندازہ ابتدائی زمانے سے کیا جانے لگا تھا۔ آٹھویں صدی عیسوی میں ڈانڈن (Dandin) نے پد (وزن) کی اہمیت بھائی تھی اور یہ کہا تھا کہ اچھی شاعری کے لیے پد (Padya) (metre) کی ضرورت ہوتی ہے۔ یوں گدیہ (Gadya) شاعری بھی اہم ہے جس میں میٹر یا وزن نہیں ہوتا، اس نے یہ بھی کہا ہے کہ گدیہ اور پد کے درمیان کی شاعری (مسر misra) ہے کہ جس میں گدیہ اور پد یہ دونوں ہوتے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات کی تاریخ کا مطالعہ کیا جائے تو علم ہو گا کہ علمائے جمالیات و شعریات نے ابتدا سے مواد اور ہیئت، بحر اور وزن مختلف اقسام کے اسالیب، آواز اور آہنگ، استعارہ، تشبیہ، جذبہ اور احساس وغیرہ پر اظہار خیال کیا ہے۔ ڈانڈن، آند و دھن (850 عیسوی) بھوج، کھمندر، ابھیوگیت، ردر (بارہویں صدی) ممت، بھانودت، وشنو ناتھ کوئی راج وغیرہ ہندوستانی جمالیات کے وہ علماء ہیں کہ جنہوں نے شعریات کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ آرٹ یا شاعری کی تشریحیں کی ہیں۔

مہابھارت اور رامائن میں کلاسیکی سنسکرت ادب کی اگلی خصوصیات سم آئی ہیں اسی طرح کالیہ اس اور امار کی شاعری اور ان کی تمثیلوں میں کلاسیکی سنسکرت کے جلوؤں کو دیکھا جاسکتا ہے۔ آرائش و زیبائش کے رجحان کی پہچان قدم قدم پر ہوتی ہے۔ چندر گیت (320ء) اور سمودر گیت۔ (330 یا 335) کے عہد میں درباری شاعری کو عروج حاصل ہوا نیز فن کی آرائش و زیبائش کو بہت اہم سمجھا گیا۔ اس عہد کو سنسکرت کا سنہرا عہد کہتے ہیں سنسکرت ادب کا تیزی سی ارتقا ہوا۔ کہا جاتا ہے چندر گیت کے دربار میں نورتن تھے جن میں 'دھن وتری' (Dhanvantri) کیسپ تاکا (ksapanaka) امر سمہ (Amara Simha) ساکو (Sanku) وقل بھٹ (Vetalabhata) گھٹک

کارپارا (Ghatekar para) کالیداس (Kalidas) وارہ مہرا (Varahamihira) اور وراروکی (Vararuci) کے نام ملتے ہیں۔ وارہ مہیرا (Varahamihira) علم نجوم کا ماہر تھا، کالیداس شاعر اور ڈراما نگار تھے۔ دھمن و ستری نثر نگار تھا، اور اس طرح اور ماہرین تھے کالیداس کمار سمبھو جیسے ایک کے بھی خالق تھے۔

کلاسیکی سنسکرت شریات میں والمیکی، کالیداس اور مارو کو جو مقام حاصل ہے اور کسی کو حاصل نہ ہو سکا۔

کالیداس کی معروف نظم میگھ دوت، ڈرامائی خصوصیتوں سے مالا مال ہے۔ ماہرین کہتے ہیں کہ اسلوب میں بہاؤ ہے۔ اس کی شعریت اپنی مثال آپ ہے۔ اسے کلاسیکی سنسکرت کا شاہکار تصور کیا جاتا ہے۔ کالیداس رامائن کے موضوع سے متاثر نظر آتے ہیں۔

یہاں یا کشا بھی اپنی بیوی کے گم ہو جانے کی وجہ سے اُداس اور مضطرب ہے شیو کی ناراضگی کی وجہ سے یا کشا کی بیوی دور ہو گئی ہے ایک سال تک یا کشا کو اذیت ناک زندگی بسر کرنا ہے۔ جب بارش کا موسم آتا ہے تو اسے اپنی بیوی کی یاد ستاتی ہے۔ اس کی خیریت جانتا چاہتا ہے وہ بادل کو سفیر بنا کر روانہ کرتا ہے تاکہ وہ مانس جھیل جائے اور اس کی بیوی امر اکوتا (Amrakuta) سے ملے۔ میگھ کے سفر کی داستان دلچسپ ہے۔ اس ایڈ ونچر اور رومانی سفر میں کالیداس کی شاعری کی خصوصیات نمایاں ہوتی جاتی ہیں۔ کالیداس نے کلاسیکی سنسکرت شاعری کو استعاروں اور تشبیہوں سے جتنا مالا مال کیا ہے شاید ہی کسی سنسکرت شاعر نے کیا ہو۔

’میگھ دوت‘ کی طرح کمار سمبھو، بھی ان کا ایک بڑا تخلیقی کارنامہ ہے۔ اسطوری ماحول اور اسطوری کردار ہیں۔ شادی شدہ زندگی کی مسرتوں اور لذتوں کو ذکار نے لطف لے لے کر بیان کیا ہے۔

نظم کی ابتدا میں ہمالیہ کی تصویر کشی غضب کی ہے۔ ہمالیہ جو شیو کا مسکن ہے۔ کالیداس نے ہمالیہ، اس کے غاروں اور گنگا کے عمدہ مناظر پیش کیے ہیں۔ موردوں کے حسن کا بیان بھی دلکش ہے۔ چونکہ نظم کی پوری فضا اسطوری ہے لہذا شاعر نے بڑی آزادی سے رومانی فضاؤں کی تشکیل کی ہے۔

کالیداس کے ساتھ کمار داسا، میگھا، بھٹی، بھاروی وغیرہ کے نام آتے ہیں کہ جنہوں نے عمدہ اور معیاری شاعری کی مثالیں پیش کی ہیں۔

ہندوستان مختصر رس کہانیوں اور حکایتوں کا بہت پرانا ملک ہے مختلف بولیوں اور پراکرتوں میں چھوٹے چھوٹے خوبصورت افسانے زندگی کے ایڈ ونچر، اسرار اور تجربوں کو لیے ہوئے ہیں۔ سنسکرت میں بھی بہت سی حکایتیں لکھی گئیں ان میں سب سے زیادہ اہم ”نچ تتر“ ہے جو کئی حکایتوں کا مقبول اور معروف مجموعہ ہے، دنیا کی کئی زبانوں میں اس کے ترجمے ہو چکے ہیں۔ زبان پہلوی میں ترجمے کے بعد یورپ میں اس کی مقبولیت بڑھ گئی۔ بلاشبہ نچ تتر سنسکرت کا ایک بڑا کارنامہ ہے۔ پشچچی کی کہانیاں، برہت کھاتر جے بھی سنسکرت زبان میں ہوئے، پشچچی مسودہ موجود نہیں ہے، ہم سنسکرت کے ذریعہ ہی ان کہانیوں اور حکایتوں کو جانتے پہچانتے ہیں۔ ”نچ تتر“ میں جانوروں کے کردار ہیں۔ ان کے تجربے، عمل اور رد عمل بھی نمایاں طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔ ہمیں معلوم ہے یہ کہانیاں راجکماروں کی تربیت کے لیے لکھی گئی تھیں۔ احمق راجکماروں کی ذہنی تربیت کے لیے ایسی کہانیاں لکھی گئیں جن سے سچائیوں کا علم ہو۔ جانوروں کے کرداروں سے حکایتیں مرتب ہوئی ہیں شیر، بھالو، بندر سب موجود ہیں۔ ان حکایتوں کا مقصد سبق دینا ہے۔

حکایتوں اور رس کہانیوں کے ذریعہ بڑی بڑی باتیں مختصر جملوں میں سنائی گئی ہیں اچھی اور بری قدروں کا احساس دیا گیا ہے۔ مہا بھارت میں بھی کئی حکایتیں موجود ہیں۔ بڑی اور گہری باتوں کو سمجھانے کے لیے حکایتوں کا سہارا لیا گیا ہے۔ ”نچ تتر“ کے مصنف کا نام وشنو کر من بتایا جاتا ہے، حاکم وقت نے اسے اپنے احمق بچوں کی ذہنی تربیت پر معور کیا تھا اور اس نے زندگی کی پانچ بڑی بنیادی حقیقتوں کے پیش نظر پانچ کہانیاں لکھیں۔ اس میں حاکم وقت اور سیاست، روزانہ درباری زندگی اور وزرا کے کردار، دان پن، محل کی سازشوں کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ بڑے

(Benfey) کی تحقیق یہ ہے کہ پنج تنز کی حکایتوں کا تعلق بدھ حکایتوں کی روایات سے ہے۔ حقیقت جو بھی ہو، سنسکرت زبان میں 'پنج تنز' مواد اور ہیئت دونوں اعتبار سے اہم ہے، سنسکرت کے عالم کہتے ہیں کہ اس کی نثر سادہ اور سلیس ہے اور اخلاقی نکات بڑی آسانی سے سمجھ میں آ جاتے ہیں۔

سنسکرت ڈراما بڑا قیمتی سرمایہ ہے۔ آرائش و زیبائش کی شاعری کے بڑے خوبصورت نمونے ڈراموں میں موجود ہیں۔ اس میں ایک کی خصوصیات بھی ہیں اور تغزل اور لیرک کی محاسن اور شیرینی بھی۔ کہتے ہیں کہ ہندوستانی رقص ڈرامے کی بنیاد ہے تکنیک کے پیش نظر سنسکرت ڈراموں کی کئی صورتیں ہیں، ایک صورت نانک (Nataka) کی ہے اور یہ سب سے اہم صورت ہے۔ اس کے مختلف دور میں کچھ بنیادی اصول بننے رہے ہیں۔ ناپیہ شاستر کے مطابق اصول مقرر کیے گئے ہیں۔ عموماً یہ ہوا ہے کہ نانک کے ہیرو کی شخصیت پروقار ہے، وہ کسی اونچے طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ ہیرو راجا بھی ہو سکتا ہے راجکار بھی، دیوتا بھی ہو سکتا ہے، نانک، کا موضوع عموماً اسطور سے لیا گیا ہے یا پھر بہت ہی قدیم قصوں کہانیوں سے۔ ڈراما نگار کی تخلیقی صلاحیت اور اس کا ڈون اے سنوارنا نکھارتا ہے اور خوبصورت انداز سے پیش کرتا ہے۔ پرانی کہانیوں اور اسطور کی کہانیوں میں تبدیلیاں بھی ہوتی رہی ہیں۔ ہیرو کا لیدو پنچر توجہ طلب بنتا ہے ساتھ ہی محبت کا جذبہ ڈراموں میں رس گھولتا رہتا ہے۔ نانک میں سنسکرت ڈراما نگاروں نے اسلوب کی جانب خاص دھیان دیا ہے۔ کوشش کی ہے کہ پیشکش پروقار ہو۔ سنسکرت ڈراموں میں عام طور پر پانچ سے دس ایکٹ ہوتے ہیں۔

سنسکرت ڈرامے کی ایک دوسری صورت پراکرن (Prakarana) کی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ڈرامے کا پلاٹ ڈراما نگار کے تخیل کا کرشمہ ہوتا ہے۔ اسطور یا پرانی کہانیوں سے موضوعات نہیں لیے جاتے، ہیرو کسی بھی طبقے کا ہوتا ہے کوئی ضروری نہیں کہ وہ اونچے طبقے سے تعلق رکھتا ہو یا وہ کوئی دیوتا ہو۔

سنسکرت ڈرامے کی تیسری صورت بھان (Bhana) ہے۔ یہ خود کلامی یا داغلی خود کلامی یا مونو لاگ ہے جو صرف ایک ایکٹ میں پیش کیا جاتا ہے۔ طنز و مزاح بھی شامل ہوتا ہے تخیلی کردار اسٹیج پر آتے ہیں اور اپنی بات کہہ کر چلے جاتے ہیں۔ ان کے مونو لاگ سے جذبات کے مختلف رنگوں کی پہچان ہوتی ہے۔ بھان میں نقالی بھی ہوتی ہے۔ ڈراما نگار کا تخیل آزاد ہوتا ہے وہ جس طرح چاہتا ہے مونو لاگ پیش کرتا ہے۔

پراہسن (Prahasan) بھی سنسکرت ڈرامے کی ایک صورت ہے۔ عموماً دو ایکٹ میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔ اس میں عام طور پر جنسی زندگی کو اہمیت دی گئی ہے۔ مرکزی کردار عموماً کوئی برہمن، راجا یا کوئی اہم مقامی رہا ہے۔ دوسرے کرداروں میں بھڑے، طوائفیں، بھکاری، درباری ہیں۔

سنسکرت ڈرامے کی ایک صورت دیما (Dima) ہے یہ عموماً چار ایکٹ میں پیش کیا جاتا ہے۔ عام کہاتوں، اسطور کی قصوں اور حکایتوں سے موضوعات لیے جاتے رہے ہیں۔ دیوتا، بھوت، پریت، عفریت کرداروں کی صورت نظر آتے ہیں۔ محبت کے جذبے کو اہمیت دی جاتی ہے۔

'ویا یوگ' (Vyayoga) بھی ایک صورت ہے، اس میں سپاہیوں اور میدان جنگ میں لڑنے والوں کے کرداروں کو پیش کیا جاتا رہا ہے۔ کردار عموماً مشہور و معروف اور جانے پہچانے رہے ہیں۔ عورتوں کے کردار بہت کم ہوتے ہیں۔

ایک صورت ساماواکارا (Samavakara) کی ہے۔ بہشت یا جنت اسٹیج رہا ہے۔ دیوتا اور عفریت کردار رہے ہیں اور ہیرو عموماً کوئی معروف شخص ہوتا ہے۔

اسی طرح ایک ایکٹ، دو ایکٹ اور تین ایکٹ کے ڈرامے لکھے گئے ہیں مثلاً "وٹھی" (Vithi) ایک ایکٹ کا ڈراما ہے۔

ایسے ڈراموں کے علاوہ سنسکرت میں بہت سے روپک (Rupakas) لکھے گئے ہیں۔ ان میں رقص، موسیقی اور گانوں کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی رہی ہے۔

ماہرین کا یہ خیال ہے کہ سنسکرت ڈراموں کا بہت ہی گہرا رشتہ مذہبی اور نیم مذہبی عوامی شاعری سے ہے۔ عوامی شاعری میں جو اسطور اور مواد

تھے ان کا سفر بہت طویل رہا ہے۔ مذہبی اور نیم مذہبی شاعری جو سوتا یا بھاٹہ گاؤں گاؤں جا کر پیش کرتے تھے سنسکرت ڈراموں کا خزانہ رہی ہے۔ نانک کی بہت سی خصوصیات اس شاعری میں موجود تھیں، ایک اور اسطور دونوں نے اس عوامی شاعری کے موضوع اور اظہار بیان کو سنوارا ہے۔ بیانیہ شاعری نے سنسکرت ڈراموں کو بلاشبہ بہت متاثر کیا ہے۔ اسٹیج ڈراموں کا رابطہ بھی عوام سے تھا، ڈرامانگار بھی چاہتے تھے کہ وہ ایک کی خصوصیتوں کو لیے اسطوری قصوں کہانیوں کو پیش کریں تاکہ عوام کے جذبات متاثر ہوں۔ سنسکرت ڈراموں میں ہیر و اعلیٰ صفات کا مالک ہوتا، خوبصورت نوجوان، ہیر و سُن ہی عموماً عاشق ہوتی ہے۔ وہ بھی انتہائی حسین ہوتی ہے۔ اس کے دل میں محبت کا جوش ہوتا ہے محبوب کو حاصل کرنے کی کوشش دونوں جانب سے ہوتی رہتی ہے۔ سنسکرت ڈرامانگاروں نے پراکرتوں کو دور رکھا اور اپنی خالص زبان کے حسن کا مظاہرہ کیا اس کے باوجود اس بات کا خیال رکھا کہ نچلے طبقے کے کردار سنسکرت میں بات چیت نہ کریں ان کے مکالمے پراکرت میں لکھے جاتے تھے۔ اس سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ پراکرت عوامی زبان تھی اور سنسکرت عوام سے دور رہی ہے۔ چونکہ اسطوری موضوعات کہ جن میں دیوی دیوتاؤں کا ذکر ہوتا ڈراموں میں عام طور پر پیش کیے جاتے تھے اس لیے مقدس موضوعات تک پراکرت بولنے والوں کو لانے کی کبھی کوشش نہیں کی گئی۔

ابتداء میں بدھوں کا تعلق ڈراموں سے نہ تھا لیکن آہستہ آہستہ جیسے جیسے سنسکرت ادب کا اثر بڑھتا گیا بدھ بھی سنسکرت زبان میں اپنے ڈرامے پیش کرنے لگے۔ بدھ سنسکرت لٹریچر میں جہاں کچھ ڈراموں کے نام ملتے ہیں وہاں بعض اداکاروں کے بھی نام موجود ہیں۔ بدھ ازم کے ایک محقق تھے (Lalitavistara) انہوں نے کہا ہے کہ خود گوتم بدھ نے ڈرامے کی تکنیک میں دلچسپی لی تھی اور خود اداکاری کی تھی۔ مشہور بدھ شعراء مارا (Mara) اور آپ گپتا (Upagupta) کے کلام میں ڈرامائی عناصر موجود ہیں۔ اسو گھوش (Asvaghosha) سے جن شعراء نے علم حاصل کیا ان کے کلام میں ڈرامائی صفات کی پہچان ہوتی ہے۔ بھوج پتروں پر ایسی تحریریں بھی دستیاب ہوئی ہیں کہ جن سے ڈراموں سے دلچسپی کا پتہ چلتا ہے۔ کہتے ہیں کشان عہد میں تمثیلی ڈرامے لکھے گئے جو بدھوں کی تخلیق تھے نئے محققین کہتے ہیں کہ بدھ راہب جو دستاویزات اپنے ساتھ وسط ایشیا لے گئے ان میں سنسکرت زبان میں لکھے ہوئے بدھ ڈرامے بھی تھے۔ برما اور چین میں بھی بدھ لیجنڈ کو نانک میں پیش کیا جاتا رہا ہے۔ بدھ دیہاروں میں آج بھی موسیقی اور رقص کے ذریعہ ڈرامے پیش کیے جاتے ہیں۔ جو واقعات پیش ہوتے ہیں انہیں ڈرامائی صورت دے دیتے ہیں، تبت اور لداخ میں آج بھی ڈرامائی تکنیک موجود ہے۔

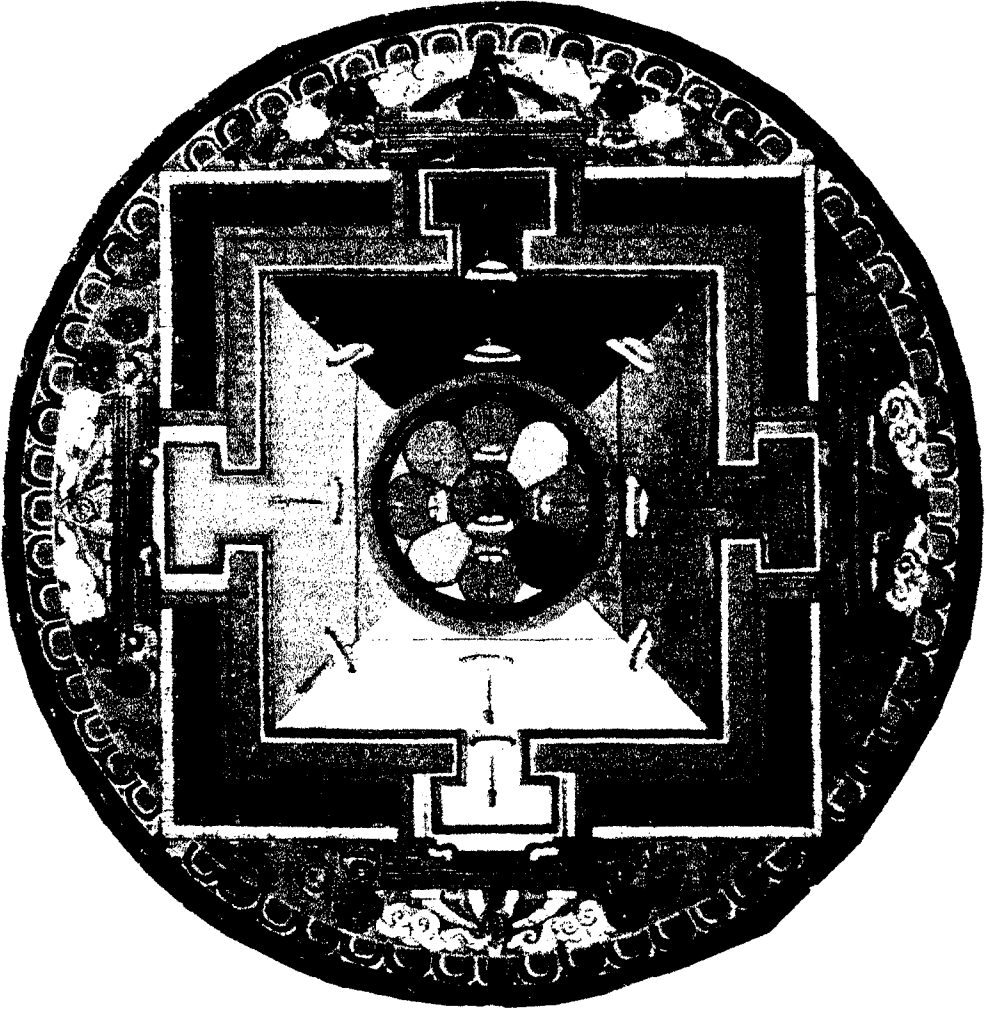
بھاسا (Bhasa) ہندوستان کا ایک معروف ڈرامانگار گزرا ہے دشنوکا بھگت تھا، اس کے کئی ڈرامے آج بھی محفوظ ہیں۔ کالیداس کے فوراً بعد اس کے ڈرامے سامنے آئے ایک اچھا ذہین شاعر تھا، منظوم ڈراما لکھنے میں ماہر تھا اس کی شاعری مشہور سنسکرت شعراء کو پیتر (Kaviputra) سومیلا (Saumilla) کے ساتھ رکھی جاتی ہے کہا جاتا ہے وہ ان سے کم درجے شاعر نہیں ہے۔

1910 میں ایک ہندوستانی محقق ٹی۔ گنپتی شاستری (T. Ganapati Shastri) نے جنوبی ٹراونکور سے بھوج پتروں پر جو قدیم سودے دریافت کیے ان میں بھاسا (Bhasa) کے ڈرامے بھی تھے۔ اب تک اس کے تیرہ ڈرامے دریافت ہو چکے ہیں۔

سنسکرت ڈرامانگاروں نے مہابھارت اور پنج تنتر کو بھی موضوع بنائے رکھا ہے مہابھارت کے ایک یا دو واقعات منتخب کر کے ڈرامے لکھے جاتے اسی طرح پنج تنتر کی ایک یا دو کہانیوں کا انتخاب کیا جاتا اور اسٹیج پر انہیں ڈراموں کی صورت پیش کیا جاتا۔

سنسکرت ڈرامانگاروں نے ڈرامائی شاعری کا ایک اعلیٰ معیار پیش کیا ہے۔ شکنتلا (کالیداس) سب سے عمدہ مثال ہے۔ شکنتلا میں متغف قسم کی شاعری ہے۔ یہ اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ ہے۔

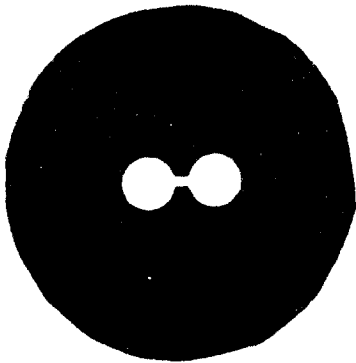
# تانتر اور آرٹ



● تانتر، ایک قدیم علم ہے، اس کی بنیاد جن عقاید پر ہے ان میں نفسی اور جنسی تجربوں سے ابھرے ہوئے عقیدوں کی سب سے زیادہ اہمیت ہے۔ بت پرستی کے اس دور سے جس میں دیوتاؤں کے ساتھ دیویوں کا تصور پیدا ہوا تانتر کا عمل دخل موجود ہے۔ تانتر کے مطابق انسان کا ورن جتنا گہرا ہو گا وجود کی پہچان اسی قدر ہو گی۔ 'وجود' میں مرد اور عورت کی وحدت کی پہچان ہو گی۔ اس سچائی کی پہچان ہو گی کہ عورت زندگی کی توانائی ہے اسی کے تحریک سے مرد میں عمل کرنے کا جذبہ بیدار ہوتا ہے۔ ہندوستان میں اس توانائی کا نام شکتی ہے جو ایک انتہائی طاقتور دیوی کے پیکر میں نمودار ہوتی ہے۔

ہندوستانی صنمیات میں دیوتاؤں کے ساتھ دیویاں ہیں، بدھ ازم میں دیوی دیوتاؤں کی کوئی جگہ نہیں تھی لیکن ہندوستانی اس طور کا اتاکہرا اثر ہوا کہ بودھی ستو (Buddhistvas) کے ساتھ عورتیں بھی آگئیں، وہ بھی شکتی تھیں، ہندوستانی دیو مالا میں دیوتا جیسے متحرک نہیں اتنی متحرک دیویاں ہیں۔ عموماً دیویوں کے ذریعہ دیوتاؤں تک پہنچنے کی کوشش کی جاتی ہے، کائنات کے تخلیقی عمل کا انحصار جنسی ماپ پر ہے، تانتر کا بنیادی عقیدہ یہی ہے۔ 'رگ وید' میں بھی بعض علامتوں کے ذریعہ اس سچائی کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ جنسی عمل کو مذہبی رسوم میں بڑی اہمیت حاصل ہے برہمنیت اور بدھ مت دونوں اس پر یقین رکھتے ہیں۔

### تانتر کی علامتیں



ساگرام



برہمانڈ

اسی عقیدے نے ایک سحر انگیز اور پراسرار مسٹی سیزم کو جنم دیا تانترا کی صورت یہ عقیدہ ہر عہد میں متحرک رہا ہے۔ فرد اپنی ذات کی تحظیم اور خاص طرح کی عبادتوں کو ضروری جانتا ہے۔ عقیدہ یہ ہے کہ فرد اگر اپنی ذات کو منظم کر لے اور چند خاص طرح کی عبادتوں میں گم رہے تو اس میں ایک ایسی طاقت پیدا ہو جاتی ہے جو بہت پراسرار ہوتی ہے۔ یہ طاقت یا توانائی بہت کچھ کر لیتی ہے۔ تانترا نے یوگ (Yoga) کو بہت اہمیت دی ہے۔ یہ کہا ہے کہ یوگ ہی کے ذریعہ توانائی پیدا ہو سکتی ہے، شکتی بیدار ہو سکتی ہے، تین جلی کے ”یوگ ستر“ سے بھی اس سلسلے میں روشنی حاصل کی گئی ہے۔

’تانترا‘ نے ابتداء سے نسوانی توانائی کی عبادت اور پرستش پر اصرار کیا ہے تمام رسوم میں عورت مرکزی پیکر کی صورت موجود رہتی ہے، شکتی کی عبادت ہی عبادت ہے، وہ لوگ جو دنیا بھر کے دیوتاؤں کی پرستش کرتے ہیں اپنا وقت ضائع کرتے ہیں، شکتی سے جذباتی حسی رشتہ قائم کر کے ہی کہیں بھی پہنچا جاسکتا ہے۔ تانترا نے ہندوستان کے نہ جانے کتنے مذہبی تبوز (Taboos) توڑ دیے ہیں۔ تانترا عبادت شب میں ہوتی ہے، چھوٹے چھوٹے مندروں اور گھروں میں۔ یہ لوگ شمشان گھاٹ جاتے ہیں اور شب میں شکتی پوجا کرتے ہیں ان کے ہاتھوں میں مردوں کی ہڈیاں ہوتی ہیں، کھوپڑیاں ہوتی ہیں، تانترا کے ایک دائرے کی صورت بیٹھے ہیں، ان کے حلقے میں ذات پات کا کوئی بھید بھاؤ نہیں ہے۔ وہ ایک پراسرار منڈل اور یا تانترا بناتے ہیں اور ان میں منتر پھونک کر انہیں سحر انگیز بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ شراب، گوشت، مچھلی پسند کرتے ہیں، میتھن (Maithuna) کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں، جنسی عمل میں طرح طرح سے مصروف رہتے ہیں پورے ملک پر تانترا کے عقیدوں اور عمل کا گہرا اثر ہوا ہے۔ کشمیر سے آسام تک اور شمالی ہند سے جنوبی ہند تک تانترا کا دائرہ پھیلا ہوا ہے۔

فنون لطیفہ نے تانترا کا اثر طرح طرح سے قبول کیا ہے۔



بدھ منڈل  
(سجکا/تبت)

ایک تانترا منتر اس طرح ہے

”عورت دھرم ہے

عورت عبادت کا مرکز ہے، عورت جنت ہے۔

عورت جنسی تسکین حاصل کر لیتی ہے

تو یہ سمجھو

ساری دنیا مطمئن ہو گئی!“

’تانترا‘ نے کنڈلی یوگ کو بڑی اہمیت دی ہے اس لیے کہ اسی سے جبلی سکون ملتا ہے، جنس کی جبلت بیدار ہوتی ہے لہراتی ہے جنسی توانائی کا مظاہرہ کرتی ہے اور پھر آہستہ آہستہ آسودگی حاصل کر لیتی ہے، ’تانترا‘ نے یونی پوجا کو بھی اہمیت دے رکھی ہے، یہ سب پر اسرار پوشیدہ اور مقدس عبادت ہے، عظیم ماں یعنی کالی کے ساتھ مل کر انسان ایک وحدت کو محسوس کرنے لگتا ہے۔

تانتراک عقیدہ یہ ہے کہ اچھی اور بری دونوں طاقتیں انسان کے وجود کے اندر ہیں ان کے اظہار کے کئی طریقے ہیں۔ سب سے آسان طریقہ چکر پوجا ہے، چکر دائرہ ہے اور دائرہ توانائی کو اپنے اندر پھپھائے ہوتا ہے، چکر کے باہر سے کسی بھی طاقت کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ چکر پوجا کی بھی کئی صورتیں ہیں ’سری چکر‘، ’بھیرودی چکر‘، ’سدھا چکر‘ اور کالی چکر۔ چکر پوجا کی سب سے خطرناک صورت شمشان گھاٹ پر ابھرتی ہے جب مردوں سے رابطہ قائم کرنے کی کوشش طرح طرح سے ہوتی ہے۔ دیوی کالی تانترا میں کالیکا ہے سب سے بڑی شکتی کالیکا کی جو شکل بنائی جاتی ہے وہ محض ایک معمولی فارم ہے حقیقت یہ ہے کہ کالیکا کی کوئی صورت نہیں ہے تانترا نے اپنے منتروں اور اپنے عمل میں جذبوں کو بڑی اہمیت دی ہے، عقیدہ یہ ہے کہ تمام انسانی جذبات وہ روحانی ہوں یا جنسی یا جسمانی، کالیکا کی عبادت کرتے ہوئے ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں اور مختلف رنگوں سے آشنا کرتے رہتے ہیں۔

تانترا ادب میں کالیکا مرکز متحرک کردار ہے، اس کے تین عقیدت کا اظہار طرح طرح سے کیا جاتا رہا ہے ایک جگہ کہا گیا ہے۔

”کالیکا ماں ہے

اس کی عبادت اس لئے ہوتی ہے کہ وہی شکتی ہے

وہی سب کچھ دیتی ہے

اس کی رحمتیں عظیم ہیں

وہ پیار کرتی ہے

بھی کالیکا جب رفیقہ حیات بن جاتی ہے

تو پاروتی بن جاتی ہے

کنواری کی حیثیت سے

اپنی پاکیزگی سے متاثر کرتی ہے

اس کا نام کماری ہے“

کالیکا نے جنسی ملاپ کی لذتوں میں نشہ پیدا کر دیا ہے اس لیے اس کی عبادت ضروری ہے۔ تانترا نے کالیکا اور یونی پوجا کے لمحوں میں بنفشی

رنگ کو اہمیت دی ہے یہ کہا ہے کہ اس سے عورت کی جنسی توانائی بیدار ہوتی ہے اور اس رنگ سے جو ارتعاشات پیدا ہوتے ہیں وہ بجلی کی طرح مرد اور عورت سے مس ہوتے ہیں اور جذبوں میں لہریں اٹھنے لگتی ہیں۔ تاتر کے مطابق چند تہواروں کا منانا ضروری ہے۔ ہر ماہ کی پانچ، آٹھ اور پندرہ تاریخ کو تہوار کی تاریخ قرار دیتے ہوئے کہا گیا ہے کہ عبادت کی ابتداء عورت کے رحم یا رحم مادر سے ہونی چاہیے اس لیے کہ انسان کی تخلیق وہیں ہوتی ہے روحانیت کے متعلق تاتر کا کہنا یہ ہے کہ آسمان سے نیچی ہوئی کوئی شے نہیں ہے جس کے لیے آسمان کی جانب نظر اٹھائے عبادت کرتے رہیں، روحانیت کی دریافت اندر سے ہوگی وجود کے اندر سے اور اس کے لیے یوگ اور خاص عبادت ضروری ہے۔



### کالی

جب روحانیت کی دریافت اندر سے ہو جاتی ہے تو تخلیقی قوتیں بیدار ہو جاتی ہیں فنکار بھی تخلیقی عمل میں مصروف ہو جاتا ہے۔ آرٹ اور ادب کی تخلیق بھی جاپ سے ہوتی ہے، مسلسل 'جاپ' سے تخلیق کی صورت آہستہ آہستہ ابھرتی رہتی ہے۔ جپ خود کو گم کر دینے اور ایک قسم کی (Self hypnosis) ہے۔ جپ متروں کا ہوتا ہے۔ فن تعمیر ہو یا فن مجسمہ سازی، فن مصوری ہو یا فن رقص یا ادب، جپ کی ضرورت ہر جگہ ہوتی ہے۔ متروں کے جپ سے شخصی سطح پر جو ارتعاشات (Vibrations) پیدا ہوتے ہیں ان ہی سے فنکار اندازہ لگایا ہے کہ اس کی تخلیق کیسی ہوگی، کوئی کمی تو نہیں رہ گئی ہے۔ جب تخلیقی عمل شروع نہیں ہوتا اس وقت تک کیوس شیو کی طرح سفید رہتا ہے جیسے ہی عمل شروع ہوتا ہے اور تخلیقی

سطح پر ارتعاشات پیدا ہونے لگتے ہیں کالیکا آجاتی ہے کیونکہ اس کے سیاہ رنگ کے اندر جانے کتنے رنگ پیدا ہو جاتے ہیں۔ تانتر نے کالیکا کی توانائی کو کئی نام دے رکھے ہیں یہ توانائی دیوی بھی ہے اور کالی بھی، درگما بھی ہے اور سستی بھی، رورانی بھی ہے اور پاروتی بھی، اوما بھی ہے اور چھناست بھی میناکشی بھی ہے اور ہیماوتی اور بھوانی بھی۔ اس توانائی میں تحریمی اور تعمیری دونوں رویے موجود ہیں بھوانی بن جاتی ہے یا یہ توانائی بھوانی کا روپ اختیار کر لیتی ہے تو تحریب کا عمل شروع ہو جاتا ہے اور درگما کا روپ اختیار کرتی ہے تو دنیا سے بری قدروں کو ختم کر کے نئی تعمیر کرتی ہے۔ تخلیقی عمل میں فنکار اندرونی سطح پر بھوانی اور درگما دونوں کے تجربے حاصل کرتا رہتا ہے اور جب اندر سے باہر آتا ہے تو درگما کی توانائی لیے تخلیق سامنے موجود ہوتی ہے۔ کالیکا کا ایک منتر اس طرح ہے۔

کالیکا

ماں، مو، ام کلنگ!

اس طرح کے اور بھی منتر ہیں جنہیں تخلیقی فنکاروں نے اپنایا ہے۔ کالیکا فنکاروں کا بھی مرکزی پیکر ہے، چونکہ تانتر محبت کو سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے اس لیے فنکار محبت کے پیکر کو سامنے رکھتے ہیں۔



عورت کا جمال

کالیکا سے ابھر اہو احسن!

# ● اپنشد

● اپنشدوں کو 'ویدانت' کہتے ہیں 'انت' کے معنی آخر کے ہیں یعنی ویدوں کا آخری حصہ اس آخری حصے میں ہندوستانی فکر و نظر کا حسن جیسے سمٹ آیا ہو۔ یہ 'ویدوں کا نقطہ عروج' ہے۔ ان میں ویدوں کی فکر و نظر کی روشنی یا کہیے کہ 'ویدوں' کی روح ملتی ہے۔  
اپنشدوں کا مطالعہ کرتے ہوئے مندرجہ ذیل دو باتیں اہمیت رکھتی ہیں:

- 1۔ اپنشدوں میں قدیم ہندوستانی وژن اور سائیکسی ہے۔ قدیم ہندوستان کی فکر و نظر کی تیز شعاعیں ہیں۔ ان سے اس ملک کے قدیم فلسفہ زندگی کو سمجھا جاسکتا ہے۔ قدیم فلسفہ زندگی کی وہ روشنی جو ہر زمانے ہر دور میں موجود رہی۔
- 2۔ ہندوستان کے فلسفیانہ رجحانات کا اپنشدوں سے بڑا گہرا رشتہ ہے۔ نئی اور پرانی فکر کا مطالعہ کرتے ہوئے انہیں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ بدھ نظر بھی اپنشدوں سے متاثر ہوا۔

ہندوستانیوں نے ہر دور میں اپنشدوں کے خیالات کو اہم جانا ہے اپنشدوں کے بطن سے نہ جانے کتنے فلسفیانہ خیالات وجود میں آئے ہیں۔  
'اپنشدوں' میں ایک جانب انسان کی فکر و نظر کی ایک دنیا آباد ہے جیسا جاگتا ماضی ہے اور دوسری جانب وہ توانائی ہے کہ جس نے ہر عہد اور ہر دور میں ماضی کا رشتہ حال سے قائم رکھا ہے۔

'اپنشدوں' کے ذریعہ انسان کو اپنی بے پناہ آزادی کا احساس ملا ہے۔ سوچ اور فکر کی آزادی کے تئیں بیداری اپنشدوں کے ذریعہ بھی آئی ہے۔  
آزادی کے احساس کے ساتھ سماجی ذمہ داریوں کا احساس دیا گیا ہے۔ آزادی کا مفہوم یہ بھی ہے کہ سماجی ذمہ داریوں کا احساس بھی ہو۔ زندگی کو خوبصورت بنانے کی آرزو بنیادی آرزو ہے۔ دلکش اور حسین ماحول کی تشکیل کی جانب ذہن کو راغب کیا گیا ہے۔ چھوٹے چھوٹے جملوں میں بڑی باتیں کہہ دی گئی ہیں۔

اپنشدوں نے زندگی کے حسن و جمال کا گہرا احساس عطا کیا ہے ساتھ ہی فرد کے حسن کو بھی موضوع بنایا ہے۔

انسان اضطراب کا پیکر ہے، بے چین اور مضطرب رہتا ہے، اس کے ذہن میں بار بار سوالات ابھرتے رہتے ہیں۔ وہ اپنے سوالات میں الجھتا رہتا ہے۔ اپنشدوں نے فلسفیانہ مکالموں سے اس اضطراب کو کم کرنے اور بنیادی سوالوں کو سلجھانے کی کوشش کی ہے۔ جو فلسفیانہ مکالمے ہیں وہ شاعرانہ انداز اختیار کیے ہوئے، جملے فقرے دل کو چھو لیتے ہیں۔ ان مکالموں سے زندگی کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

اپنشدوں کی فلسفیانہ گفتگو سے یہ بات واضح ہوتی رہتی ہے کہ اس کا رشتہ انسان کی نفسیات اور جبلت سے ہے، یہی وجہ ہے کہ مطالعہ کرتے ہوئے ایک ذہنی اور جذباتی سکون مل جاتا ہے۔ اپنشدوں نے بنیادی طور پر جس سچائی کا احساس دلایا ہے وہ یہ ہے کہ انسان کے سامنے ایک پھیلی ہوئی دنیا، ایک وسیع کائنات ہے، وہ اپنی زمین پر کھڑا ہے لیکن تنہا نہیں ہے دوسرے انسانوں اور اشیاء و عناصر سے اس کے گہرے رشتے ہیں مختلف سطحوں پر، اس کا اپنا گھر تو ہے لیکن اس کا ایک اپنا سماج بھی ہے اسے اس سماج میں اپنے مقام کو پہچان لینا ہے۔ اسے آزادی اور امن کی سچائیوں کو سمجھنا ہے۔ وہ خود اپنی تقدیر کا خالق ہے۔

ماہرین کہتے ہیں کہ اپنشدوں کی تعداد ایک سو آٹھ ہے جن میں دس اپنشد بہت اہم ہیں ویدوں کی تخلیق سے بدھ ازم کے عروج تک اپنشدوں کی تخلیق ہوئی ہے۔ ان کی تخلیق کا زمانہ ایک ہزار سال قبل مسیح سے تین سو سال قبل مسیح بتایا جاتا ہے۔ 'اپنشدوں' نے فرد کی اہمیت پر بہت زور دیا ہے ساتھ ہی کائنات کے خالق کی اہمیت کا احساس دیا ہے۔ زندگی کی سچائیوں کو تلاش کرنے اور پانے کی آرزو پیدا کی ہے۔ انسان میں خالق کائنات کو پانے کا تجسس پیدا کیا ہے۔ اپنشدوں کا زمانہ یہ ہے کہ خالق کائنات اور تمام تخلیقات وہ زمین ہو یا آسمان، سیارے ہوں یا ستارے انسان کے قریب آگئی ہیں۔ ایک جگہ معبود حقیقی کے متعلق کہا گیا ہے۔

”وہ نیچے ہے اوپر ہے،

پیچھے ہے سامنے ہے،

دکھن میں ہے اتر میں ہے،

حقیقت یہ ہے کہ

وہی سب کچھ ہے!“

دوسری جگہ شاعرانہ انداز میں کہا گیا ہے:

”آگ اس کے خوف سے جل اٹھتی ہے، اسی کے خوف سے سورج سے روشنی نکلتی ہے، اسی

کا خوف ہے جس سے سورج آگ کا انگارہ بن جاتا ہے، اسی کے خوف سے اندر، دایو، مایا سب کا عمل

جاری رہتا ہے۔“

یہ بھی سنئے:

”اسی کی ذات سے تمام سمندر نکل کر دوڑ رہے ہیں۔ تمام پہاڑ اسی کی ذات سے نکلے ہیں۔

تمام چھوٹی بڑی ندیوں کا سرچشمہ بھی وہی ہے، تمام پودوں، خوشبوؤں اور رسوں کا رشتہ اسی کی

ذات سے ہے۔!“

معبود حقیقی کے احکام پر اس طرح غور کیا گیا ہے:

”اسی کے حکم سے سورج اور چاند ایک دوسرے سے الگ ہو گئے ہیں، اسی کے حکم سے جنت

اور زمین ایک دوسرے سے علاحدہ ہیں اسی کے حکم سے لمحے، گھنٹے، دن اور رات، مہینے، موسم،

سال سب الگ الگ کھڑے ہیں۔“

”وہ ہر شے میں ہے۔ ہر شے کے دل کی دھڑکن ہے، ہر وہ چیز جو متحرک ہے سانس لیتی ہے،

مسکراتی ہے اسے دل کے بیچ میں چھپائے رہتی ہے۔“

یہ وہ بات ہے جسے ہر مذہب نے سمجھا یا ہے۔ ان خیالات میں آج بھی وہی کشش ہے کہ جو پہلے تھی۔ اپنشدوں نے ہزاروں سال قبل سچائیوں

کو پہچاننے کی اس طرح کوشش کی تھی۔

ویدوں میں مختلف دیوتاؤں کا ذکر ہے لیکن یہ سب دیوتا ایک ہی روشنی یعنی معبود حقیقی کے مختلف پہلو ہیں۔ خالق کائنات کو رشیوں نے مختلف

انداز سے پیش کیا ہے۔ 'آگنی' وہی ہے اور 'ایم' بھی وہی ہے۔ اپنشدوں میں یہ خیال اور مستحکم ہو گیا ہے 'پرماتما' جو 'آتما' خالق اور مخلوق کا تصور ایک

جیسا ہے۔ انسان روحانی منزلیں طے کرتا ہے اور پھر اپنی منزل پہچان لیتا ہے۔ روح لازوال ہے، روح مختلف پیکروں میں ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ گیتا کے دوسرے ادھیائے کے بانیسویں منتر میں کرشن کہتے ہیں ”جیسے انسان پرانے کپڑے اتار کر نئے کپڑے پہنتا ہے اسی طرح آتما پرانے جسموں کو چھوڑ کر نئے جسموں میں داخل ہوتی ہے۔ خالق کائنات تک پہنچنے کے راستے الگ الگ ہیں منزل ایک ہے۔ خدا پوری کائنات کا خالق ہے۔ اس کی نظر میں سب برابر ہیں، سورج کی روشنی، چاندنی کی ٹھنڈک، موسموں کی تبدیلی، کسی ایک قوم اور کسی ایک ملک کے لئے مخصوص نہیں ہے۔ سب ایک ہیں، سارے انسانوں کا رشتہ گہرا ہے۔ سب کا خالق ایک ہے اس لیے سب کچھ سب کے لئے ہے۔“

ایک خالق ایک خدا کو اپنشدوں میں مختلف انداز سے سمجھایا گیا ہے۔ ایک جگہ خالق کائنات کو ’برہم‘ کے نام سے یاد کرتے ہوئے ایک دلچسپ تمثیل پیش کی ہے۔ تمثیل یوں ہے کسی بڑے مقصد میں دیوتاؤں کو کامیابی ہوئی تو انہوں نے یہ سمجھا کامیابی خود ان کی اپنی طاقت کی وجہ سے ہوئی ہے۔ خالق کائنات ان کے سامنے ظاہر ہوا تو دیوتا اسے پہچان نہ سکے، دیوتاؤں کو معلوم نہ تھا کون ہے ”تمام دیوتاؤں نے ”آگ“ اور ہوا کے دیوتاؤں سے کہا وہ آگے بڑھیں اور دریافت کریں وہ کون ہے، برہمن (خالق کائنات) نے دونوں دیوتاؤں کے سامنے کچھ گھاس پھوس اور کچھ خشک پتے رکھ دیے، کہ تم دونوں اپنی طاقت کا مظاہرہ کرو۔ ”آگنی دیوتا“ آگے بڑھا اور اس نے انہیں جلانے کی کوشش کی، ناکامی ہوئی، اس کے بعد ہوا کے دیوتا نے اپنی طاقت سے انہیں اڑا دینا چاہا لیکن اسے بھی کامیابی نہ ہوئی دونوں بہت گھبرائے، اسی وقت اندر دیوتا آئے، وہ خود پریشان تھے کہ یہ ہستی کون ہے۔ اسی وقت برہمن، غائب ہو گیا، تمام دیوتا پریشان ہو گئے۔ ”مہی ماوت“ کی خوبصورت لڑکی اوما کی آواز سنائی دی ”وہ برہمن تھا، خالق کائنات تھا، دیوتاؤں کی روح۔ دیوتاؤں کو اسی کے حکم سے کامیابی حاصل ہوتی ہے۔“

اپنشدوں کی ایسی تمثیلی کہانیوں سے ایک ”آتما، ایک خالق، ایک برہم اور“ معبود حقیقی کی پہچان ہوتی ہے۔ تمام دیوتا اس کی ذات میں جذب ہو جاتے ہیں۔ اپنشدوں نے ہمیں یہ سمجھایا ہے کہ معبود حقیقی نے صرف یہ دنیا، یہ آسمان اور یہ زمین نہیں بنائی بلکہ وہ خود ہر شے کے دل میں داخل ہو گیا ہے۔ وہ ہر شے کے دل میں بیٹھا ہے، ہر شے کے دل کی دھڑکن ہے۔ ایک جگہ کہا گیا ہے:

”وہ زمین کے اوپر چلتا ہے

اور زمین کی روح میں ڈوب کر چلتا ہے،

اسے زمین نہیں مانتی

حالانکہ زمین اس کے جسم کا ایک حصہ ہے، وہی زمین کو اندر سے سمجھاتا ہے، اس کی گردش کو قائم رکھتا ہے۔

وہ تمہارا وجود ہے، وہ تمہارے داخلی توازن کا راز ہے۔

وہ ہمیشہ قائم رہے گا۔ وہ ابدی اور لافانی ہے“

”اپنشدوں میں ایک خالق کائنات کو مختلف انداز سے سمجھایا گیا ہے۔ ”ایک لافانی سچائی“ ایک ابدی حقیقت، سب سے بڑی قوت اور طاقت ہر

شے کا محافظ اور عناصر کو تباہ کرنے والا عظیم ترین روشنی، کائنات کی زندگی، اس طرح اس کے لافانی وجود کو سمجھایا گیا ہے۔

’برہم‘ (معبود حقیقی) کے حکم اور اس کی طاقت کے بغیر آگنی، گھاس پھوس جلا نہیں جلا سکتا، ’واپو‘ (ہوا) ایک تھکے کو اڑا نہیں سکتا۔ برہم ہی کا

حسن ہے جو ہر جانب ہے، اسی کا جلال ہے جس کے خوف سے آگ میں شعلے اور سورج میں تپش پیدا ہوتی ہے، اسی کا جلال ہے جس سے ہوائیں چلتی

ہیں، بادل اپنا کام انجام دیتا رہتا ہے، اور موت کو ہر لمحہ اپنے کام کا خیال رہتا ہے۔

اپنشدوں میں ایک سوال ابھرتا ہے ”کس کی عبادت کی جائے؟“

ایک جواب	:	جنت کی
دوسرا جواب	:	سورج کی
تیسرا جواب	:	ہواؤں کی
چوتھا جواب	:	فضاؤں کی
پانچواں جواب	:	پانی کی

سوال پھر اس طرح ابھرتا ہے ”اس طرح تو صرف آدمی حقیقت کی عبادت ہوگی یہ سب تو ’برہم‘ کے مختلف روپ ہیں، عبادت تو پورے وجود کی ہوگی۔ معبود حقیقی کی عبادت لافانی سچائی اور ابدی حقیقت کی عبادت ہے سانس اور روح کی اہمیت کو اپنشدوں میں انتہائی خوبصورت انداز سے سمجھایا گیا ہے۔ پر جاپتی کے پاس سب آئے ’آواز، آنکھ، کان، دماغ اور سانس سب نے پر جاپتی سے دریافت کیا۔‘ ”ہم میں سے قیمتی کون ہے؟“ پر جاپتی نے جواب دیا ”وہ جو انسانی جسم سے نکل جائے تو جسم بیکار ہو جائے“ ”آواز نے کچھ سوچا اور ایک سال کے لئے جسم سے نکل گئی۔ ایک سال بعد جب واپس آئی تو اس نے پوچھا ”میرے بنام سب زندہ کس طرح رہے؟“

سب نے جواب دیا ”گوئی کی طرح“ لیکن سانس چلتی رہی ہم سب کچھ دیکھتے رہے، ہم سب کچھ سنتے رہے اور ہم سب کچھ محسوس کرتے رہے اور ہر چیز کے متعلق سوچتے رہے۔“

آنکھوں نے کچھ سوچا اور ایک سال کے لئے چلی گئیں، جب واپس آئیں تو پوچھا ”تم سب میرے بنائے کس طرح زندہ رہے؟“ سب نے جواب دیا اندھے کی طرح۔ لیکن سانس چلتی رہی، ہم بولتے رہے، باتیں کرتے رہے، سب کو سنتے رہے، سب کو محسوس کرتے رہے اور ہر چیز کے متعلق سوچتے رہے۔“

کانوں نے کچھ سوچا اور ایک سال کے لئے چلے گئے، جب واپس آئے تو پوچھا ”تم سب میرے بنائے کس طرح زندہ رہے؟“ سب نے جواب دیا ”بہرے کی طرح لیکن سانس چلتی رہی، ہم باتیں کرتے رہے، سب کچھ دیکھتے رہے، سب کچھ محسوس کرتے رہے، ہر چیز کے متعلق سوچتے رہے۔“

”ذہن“ نے کچھ سوچا اور ایک سال کے لئے چلا گیا، جب واپس آیا تو پوچھا ”تم سب میرے بنائے کس طرح زندہ رہے؟“

سب نے جواب دیا ”بچوں کی طرح۔ ہم سوچتے نہ تھے لیکن سانس چلتی رہی تھی، ہم باتیں کر رہے تھے، سب کچھ دیکھ رہے تھے، سب کچھ سن رہے تھے۔“

اب سانس نے سوچا اسے ایک سال کے لئے جانا چاہئے، اسی لئے سب پریشان ہو گئے، آنکھوں نے کہا ”یہ کیا کر رہے ہو“ آواز نے کہا ”ایسا نہ کرو، ہم ختم ہو جائیں گے، دماغ نے گڑگڑا کر کہا ”تم ہی سب سے بڑے ہو، تم ہی سب سے قیمتی ہو، تم نہ جاؤ ورنہ

ہم سب

بکھر جائیں گے!!“

اپنشدوں نے اسی طرح تمثیلوں کے ذریعہ زندگی کی سچائیوں کو سمجھانے کی کوشش کی ہے، یہاں بھی کچھ اہم دعائیں ہیں مثلاً:

”مجھے غیر حقیقی فضاؤں سے نکال کر حقیقی فضاؤں میں لے آؤ!“

”موت سے ابدی اور لافانی زندگی تک مجھے راہ دکھاؤ“

”میری سانس لافانی اور کبھی نہ ختم ہو جانے والی سانس بن جائے اور اس کے بعد میرا جسم رکھ ہی کیوں نہ ہو جائے“

معبود حقیقی کا جلوہ ہر دل میں ہے، خدا ہر دل کی دھڑکن ہے، انسان کی روح میں اس کی روشنی ہے اور اسی روشنی نے سبھوں کو ایک رشتے میں باندھ رکھا ہے۔ 'اپنشدوں' میں چند تمثیلوں سے ایسی اور دوسری بہت سی سچائیوں کی وضاحت کی گئی ہے۔ ایک تمثیل سنئے:

"کسی زمانے میں دور شی رہتے تھے، دونوں ہوا کے دیوتا کے پجاری تھے، ایک روز دوپہر میں دونوں کھانا کھانے بیٹھے تھے کہ دروازے پر دستک ہوئی جب انہوں نے دروازہ کھولا تو دیکھا سانسے ایک نوجوان برہمچاری کھڑا ہے۔ نوجوان برہمچاری نے کہا:

"میں بہت تھکا ہوا ہوں کچھ کھانا دے دو بہت بھوک لگی رہی ہے" ایک رشی نے جواب دیا "ابھی جاؤ، اس وقت کچھ نہیں ہے"

نوجوان برہمچاری نے پوچھا "رشیوں، تم کس کی پوجا کرتے ہو، دوسرے رشی نے جواب دیا "ہم ہوا کے دیوتا کی پوجا کرتے ہیں، نوجوان برہمچاری نے کہا "پُر م دونوں کو معلوم ہو گا کہ دنیا بونا، (ہوا کے دیوتا کا نام) سے بنی ہے اور آخر میں اسے بڑائی پر ختم ہو جانا ہے، تم لوگوں کو یہ بھی معلوم ہو گا کہ دیکھی اور ان دیکھی چیزوں پر اسی کی حکومت ہے پہلے رشی نے کہا "یہ باتیں ہمیں معلوم ہیں، کون سی نئی بات کہہ رہے ہو تم" ایک رشی نے جواب دیا "ظاہر اپنے اس دیوتا کے لیے کہ جس کی ہم عبادت کرتے ہیں۔" نوجوان برہمچاری نے کہا "اگر وہ دیوتا ساری کائنات پر چھایا ہوا ہے، کائنات کے باہر بھی ہے اور اندر بھی تو ظاہر ہے وہ میری روح اور میرے جسم میں بھی ہے اس لیے کہ میں اسی کائنات کا ایک حصہ ہوں، اس سے پہلے کہ میں کسی سے کچھ کھانے کو مانگتا ہوں وہی دیوتا مجھ میں بھوک پیدا کرتا ہے"

دونوں رشیوں نے سچائی کو سمجھتے ہوئے کہا:

"نوجوان برہمچاری تم ٹھیک کہتے ہو، یہ سچ ہے"

نوجوان برہمچاری نے کہا "مجھے انکار کر کے کیا تم اس دیوتا کو کھانا دینے سے انکار نہیں کر رہے تھے جس کے لئے تم دونوں نے کھانا پکایا ہے!"

دونوں رشی سخت شرمندہ ہوئے، انہوں نے نوجوان برہمچاری کو عزت سے اندر بلایا۔ اسے پیٹ بھر کھانا کھلایا۔ دونوں اچھی طرح سمجھ چکے تھے کہ انسان ایک ہی رشتے سے بندھے ہوئے ہیں ہر دل میں ایک جیسی روشنی ہے۔ ظاہری روپ جو بھی ہو روح ایک جیسی ہے، روح عظیم ہے، روح روشنی ہے، روح رشتہ ہے، روح خالق کائنات ہے، معبود حقیقی تک رسائی کا ذریعہ اور راستہ ہے۔

اپنشدوں کے معنی ہیں "قریب بیٹھنا! قریب بیٹھ کر تعلیم حاصل کرنا، اس کا ایک مفہوم ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا بھی ہے یعنی جہالت کو ہمیشہ کے لیے ختم کر دینا، اپنشدوں کا بنیادی مقصد روحانی تعلیم دینا ہے، روح کی عظمت یعنی انسان کی عظمت کو سمجھانا ہے، روح کی روشنی کی سچائی کو واضح کرنا ہے روحانی علم ہی سے جہالت دور ہو سکتی ہے۔

اپنشدوں کی روشنی انسان کے ماضی سے آ رہی ہے۔ بڑے سوچنے والوں اور مفکروں نے اس روشنی کی اہمیت سمجھ لی تھی۔ جرمنی کے مشہور فلسفی شوپنہار نے اپنشد کو ہندوستان کی روحانی توانائی سے تعبیر کیا تھا۔ وہ اپنشدوں سے بے حد متاثر تھا۔ ڈیوین، میک ڈونلڈ، میکس مولر اور دوسرے بہتر سوچنے والوں نے اپنشدوں کو بڑی قدر کی نظر سے دیکھا ہے۔ ہندوستان میں ڈاکٹر رادھا کرشنن، پروفیسر داس گپتا، پروفیسر رانا ڈے اور دوسرے مفکروں اور دانشوروں نے اپنشدوں کی تعلیمات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے اور ایک بار پھر ماضی کی اس روشنی کی دریافت کی ہے، رابندر ناتھ ٹیگور اور شری اربند گھوش نے اپنشدوں کی روحانی تعلیمات کی روشنی میں تجربوں کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

اپنشدوں میں ایک جگہ کہا گیا ہے:

"جب انسان اپنی روح کی توانائی کو پہچان لیتا ہے تو اس کے دل سے خوف نکل جاتا ہے وہ بے خوف آگے بڑھتا ہے۔ پھر اسے زندگی کی تمام خوشیاں حاصل ہوتی ہیں۔

جب تک وہ جسم اور روح کو الگ الگ دیکھتا ہے اس کے دل و دماغ میں خوف کے لیے جگہ بنی رہتی ہے۔ اس خوف کی وجہ سے انسان سچائیوں کو پہچان نہیں پاتا!

جسم اور روح ایک ہے

ایک ہی توانائی ہے

ایک ہی روشنی ہے۔

آتما کی قوت کا کرشمہ ہے کہ چاند، سورج، ستارے سب اپنی اپنی جگہ گردش کر رہے ہیں۔

ہو بارش کو آتما ہی کے حکم کا انتظار رہتا ہے۔

جب انسان اس بنیادی سچائی کو سمجھ لیتا ہے کہ ہر جگہ آتما ہی ہے اور اس کے اندر بھی آتما ہے اس کے وجود کے درمیان بھی آتما کی روشنی ہے

تو دل و دماغ سے خوف ڈر جاتا رہتا ہے۔ اس کے حوصلے بلند ہو جاتے ہیں پھر ساری دنیا اس کی گرفت میں آ جاتی ہے۔

موت کے بعد زندگی کو اس طرح سمجھایا گیا ہے:

”انسان کی روح کی تقدیر کا انحصار خود اس کے عمل اور علم پر ہے اگر اس نے کچھ روحانی تعلیم حاصل کر لی تو مرنے کے بعد وہ روشنیوں کی دنیا

میں چلا جاتا ہے اور پھر اس مادی دنیا میں نہیں آتا، اس کی روح الٹا فانی ہو جاتی ہے۔

اگر انسان کی ساری زندگی خواہشوں کے درمیان گزری ہے تو اس کی روح اندھیروں کی نگری میں چلی جاتی ہے اور پھر جنت میں جاتی ہے اور

وہاں اس وقت تک رہتی ہے جب تک کہ اسے وہ سب کچھ مل نہیں جاتا کہ جن کی تمنا کی تھی۔“

اپنشدوں میں کچھ الفاظ بار بار ملتے ہیں اور ایک سے زیادہ سچائیوں کی جانب اشارہ کرتے ہیں، ان ہی میں ایک لفظ ہے ’آتما‘۔

’آتما کا مفہوم اپنشدوں میں کیا ہے؟

”آتما سانس بھی ہے روح بھی

آتما زندگی کی خودی بھی اور فطرت بھی۔

آتما انسان کا کردار بھی ہے اور اس کا وہ جسم بھی کہ جس کا تصور جسم اور روح کی وحدت کا تصور ہے۔

آتما عقل بھی ہے جذبہ بھی۔

آتما ذہن بھی ہے اور سوچنے کی قوت بھی۔

آتما کائنات کی روح ہے

آتما ’برہما اور خالق کائنات بھی ہے اور سورج بھی، آگ، ہوا، فضا اور تخلیق بھی۔

ایک ہی لفظ میں اتنے معنی پوشیدہ ہیں:

ایک جگہ سچائی کو اس طرح سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے کہ وجود کے اندر ست (سچائی) ہے:

”نیا گردہ درخت سے ایک پھل توڑ کر لاؤ“

باپ نے کہا بیٹا پھل لے آیا

”اے توڑ کر دیکھو اس میں کیا ہے؟“ باپ نے بیٹے کو حکم دیا۔

”اس میں بچ ہیں“ بیٹے نے جواب دیا۔

”ایک بچ تو زکریا دیکھو بتاؤ تمہیں کیا نظر آرہا ہے“ باپ نے کہا۔

”کچھ نہیں، کچھ بھی نظر نہیں آرہا ہے“ بیٹے نے جواب دیا۔

”میرے بیٹے باپ نے کہا“ وہ چیز جسے تم دیکھنے سے مجبور ہو، جسے کوشش کے باوجود تم دیکھ نہ سکے وہی بچ ہے، وہی سچائی ہے، اصل جوہر ہے

اسی لیے کہ اسی سے اس درخت کا وجود قائم ہے“

اپنشدوں کے ذریعہ ہندوستانی فکر کی روشنی باہر ہو گئی ہے۔ (دارالشکوہ نے فارسی زبان میں بعض حصوں کا ترجمہ کیا تھا) کئی یورپی محققوں نے اپنشدوں کو مقبول بنایا۔ کہا جاتا ہے اکبر کے عہد (1556ء-1586ء) میں بھی اپنشدوں کا فارسی ترجمہ ہوا تھا۔ نواب شجاع الدولہ کے مشہور فرانسیسی درباری جنرل (Gentil) نے ڈیوپرون (Duperon) کو اپنشدوں کا فارسی ترجمہ بھیجا تھا جسے برنیر (Bernier) فرانس لے آیا۔ ڈیوپرون نے فرانسیسی زبان میں اپنشدوں کا ترجمہ کیا۔ کہا جاتا ہے اس نے لاطینی زبان میں بھی ترجمہ کیا تھا۔ لاطینی ترجمہ 1801 میں شائع ہوا۔ اس ترجمے کی اشاعت کے بعد ہی یورپی دانشوروں کی دلچسپی اپنشدوں سے بڑھ گئی۔ سب سے پہلے مشہور جرمن فلسفی شوپنہار نے اپنشدوں کو سینے سے لگایا۔ اس نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ اپنشدوں نے اسے بے حد متاثر کیا ہے۔ اس کے فلسفیانہ تصورات میں ان کی روشنی پھیلی ہے۔ اس نے کہا کہ اپنشدوں کے فلسفیانہ خیالات انسان کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔

اپنشدوں کے چند خیالات ملاحظہ فرمائیں:

● ”ہر شے کی روح زمین ہے

زمین کا جوہر پانی ہے

پانی کی روح پودوں میں ہے

پودوں کا جوہر انسان میں ہے

اور انسان کا جوہر انسان کی روح، اس کی آواز اور اس کی زبان میں ہے“

● ”یہ پوری کائنات ’برہمن‘ (معبود حقیقی) ہے

اس کی پرستش کرو

وہ اسی میں سانس لے رہا ہے

یہی ابتدا بھی اور انتہا بھی“

● ”انسان کا جسم روح ہے

اس کی صورت روشنی ہے

اس کے خیالات سچے ہیں

اس کی فطرت میں تمام فضاؤں کی خوشبو ہے

اس کی ذات سے تمام خواہشیں اپنی لذتوں اور خوشبوؤں کے ساتھ باہر نکلتی ہیں۔“

● ”وہ میری ذات ہے میری خودی ہے،

وہ میرے دل کے اندر ہے چاول کے ایک ننھے دانے کی طرح جو کے دانے کی طرح  
سب سے ننھے بچ کی طرح“

لیکن

وہ میرے دل میں پھیلا ہوا بھی ہے

زمین سے زیادہ پھیلا ہوا

آسمان سے زیادہ پھیلا ہوا

جنت سے زیادہ پھیلا ہوا

اور تمام دنیاؤں سے زیادہ پھیلا ہوا“

اسی سے ہر عمل جاری ہے

اسی سے تمام خواہشیں نکلتی ہیں

اسی سے تمام لذتیں آتی ہیں

اسی سے تمام خوشبوؤں کا سفر جاری ہے

وہ کبھی باتیں نہیں کرتا

اسے کبھی حیرت نہیں ہوتی،

جب میں یہاں سے چلا جاؤں گا

تو اس میں جذب ہو جاؤں گا

جو انسان ان باتوں پر اعتماد رکھتا ہے

اس کے دل میں کوئی شک و شبہ نہیں رہتا

جو آسمان کی طرح سینہ پھیلائے کھڑا ہے

اور جو زمین کی طرح پھیلا ہوا ہے

اس کا کبھی زوال نہیں ہو گا

اس کے سینے میں ایک خزانہ پوشیدہ ہے۔

سب کچھ تو اسی سینے میں ہے

اسی چھاتی میں ہے

☆ ”سورج برہمن ہے

ابتدا میں کچھ نہیں تھا

پھر اس کی صورت ابھری

وہ انڈے کی صورت نظر آیا

ایک سال تک اسی طرح رہا  
 پھر انڈا ٹوٹ گیا اس کے دو حصے ہو گئے  
 ایک حصہ چاندی کا تھا دوسرا حصہ سونے کا!  
 چاندی کا حصہ زمین بن گیا  
 سونے کا حصہ آسمان

اس کی سفیدی سے پہاڑ وجود میں آئے  
 اس کی زردی سے بادل، ندیاں، سمندر!  
 جب اس نے جنم لیا  
 ہر جانب شور تھا

اور اس شور سے سب جاگ پڑے  
 اور وہ سب بیدار ہو گئے کہ جنہیں وہ بیدار کرنا چاہتا تھا  
 جب بھی سورج نکلتا ہے ڈوبتا ہے وہی شور ہوتا ہے  
 ہر شے بیدار ہو جاتی ہے

”آگ پانی اور زمین تینوں میں ’وہ‘ داخل ہو گیا اور ہر شے میں آتما جاگ پڑی۔  
 آگ کا رنگ سرخ ہو گیا، آگ روشن ہو گئی، سرخ رنگ ہی اس کا رنگ ہو گیا۔  
 آگ کا سفید رنگ پانی کا رنگ بن گیا

آگ کا سیاہ رنگ زمین کا رنگ بن گیا سرخ، سفید اور سیاہ یہی سچے رنگ اور سچی صورتیں ہیں انسان جب سو جاتا ہے تو اس کی روح ”سچائی“ سے  
 ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔

وہ اپنی ذات، اپنی خودی میں جذب ہو جاتا ہے اس کا سو جانا اپنی ذات میں جذب ہو جانا ہے

● جس طرح شہد کی مکھیاں شہد بناتی ہیں اور مختلف پودوں اور درختوں سے رس چوستی ہیں اور تمام رسوں کو ایک دوسرے میں جذب کر دیتی  
 ہیں اور شہد کا کوئی قطرہ یہ نہیں کہتا کہ میں اس پودے یا اس درخت کا رس ہوں  
 اسی طرح تمام جاندار نیند اور موت کے بعد اصل حقیقت میں جذب ہو جاتے ہیں، سب ایک ہو جاتے ہیں، ہر ذات ہر آتما میں ایک ہی سچائی  
 ہوتی ہے!“

● ”میرے بچے، کچھ ندیاں اتر کی طرف دوڑتی ہیں اور کچھ پچھم کی طرف۔

گنگا اور سندھ کی طرح

سمندر سے سمندر تک جاتی ہیں۔

بادلوں کو معلوم ہے انہیں کیا کرنا ہے بادل انہیں اٹھا لیتے ہیں سمندر سے آسمان کی طرف لے جاتے ہیں اور انہیں پھر سمندر کی طرف بارش  
 کی صورت بھیج دیتے ہیں

اور وہ پھر سمندر بن جاتی ہیں  
 اور جب وہ ندیاں سمندر میں ہوتی ہیں  
 تو اس طرح مل جاتی ہیں کہ وہ یہ نہیں بتا سکتیں کہ وہ کون ہیں  
 اور کون نہیں ہیں  
 اس طرح میرے بچے  
 تمام جاندار جو ”ایک حقیقت“ سے نکلے ہیں  
 ایک ہی حقیقت ہیں  
 سب ایک دوسرے کا حصہ ہیں!  
 ☆ ”باپ نے کہا اس نمک کو پانی میں ملا دو“  
 بچے نے نمک کو پانی میں گھول دیا، نمک پانی میں اچھی طرح گھل گیا۔ باپ نے کہا ”اب پانی پی کر دیکھو کیسا ہے، پہلے اوپر سے چکھو، بچے نے پانی  
 پی کر کہا ”نمکین ہے نمک کی لذت ہے۔“  
 باپ نے کہا ”درمیان سے چکھو“  
 بچے نے پانی پی کر کہا ”یہ بھی نمکین ہے“ نمک کی لذت ہے“  
 باپ نے کہا ”بچے سے پی کر تاؤ“  
 ’بچے‘ نے پانی پی کر کہا ”یہ بھی نمکین ہے نمک کی لذت ہے“  
 باپ نے کہا ”اب پانی پھینک دو“ بچے نے پانی پھینک دیا لیکن نمک موجود تھا۔  
 باپ نے کہا ”میرے بچے اس جسم میں بھی سچائی اسی طرح رہتی ہے اس سچائی کو تم دیکھ نہیں سکتے لیکن وہ نمک کی طرح جسم میں گھل جاتی  
 ہے، سچائی ہی جو ہر ہے، یہ آتما ہے یہی روح ہے، یہی ’برہمن‘ ہے، یہی ذات اور خودی ہے!“  
 ☆ ”انسان کا جسم“ برہمن (معبود حقیقی) کا شہر ہے  
 اور اسی شہر میں ’دل‘ ایک قلعہ ہے  
 جہاں تمام فضاؤں کی خوشبو ہے اس لیے کہ اسی قلعے میں تمام فضاں ہیں  
 اسی میں زمین بھی ہے اور جنت بھی، اس کے پھیلاؤ کا اندازہ نہیں کیا جاسکتا، اسی میں آگ بھی ہے اور ہوا بھی،  
 سورج بھی اور چاند بھی  
 تمام ستارے اسی میں ہیں  
 اس ذات، اس آتما اس روح میں تو سب کچھ ہے،  
 ’برہمن‘ کے اس شہر میں سب کچھ ہے  
 تمام خواہشیں، تمام تمنائیں  
 جسم بوڑھا ہو جاتا ہے لیکن برہمن کا یہ شہر جگمگا تا رہتا ہے

جسم مر جاتا ہے لیکن یہ شہر روشن رہتا ہے  
انسان کی آتما، اس کی روح، اس کی ذات، اس کی خودی

گناہوں سے دور

بڑھاپے سے دور

غم اور موت سے دور

بھوک پیاس سے دور

اسے پہچان لو“

اس طرح اپنشدوں نے زندگی اور اس کی سچائیوں کو سمجھانے کی کوشش کی ہے اپنشدوں نے علم کے نہ جانے کتنے چراغ روشن کیے ہیں۔  
اپنشدوں نے ہر بات انتہائی ڈرامائی انداز میں کہی ہے، مکالموں کا حسن ہر جگہ جھلکتا ہے، ان کی ہدایت کی یہ دو بڑی خصوصیات ہیں۔ روشنیوں  
کی ایک عجیب و غریب چمکتی دنیا ملتی ہے، انسان کا وجود ہو یا وہ دل کہ جس میں برہمن رہتا ہے آتما کی روشنیوں سے جگمگاتا رہتا ہے۔ اپنشدوں نے  
روشنی کے جمال کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

زندگی کے درخت کو کائناتی شجر (Cosmic Tree) کہا گیا ہے اس طرح زندگی کے حسن و جمال کا تصور کرنا آسان نہیں ہوتا۔ برہمن اور  
انسان کی خودی کا ذکر کرتے ہوئے اپنشدوں نے زندگی سے محبت کا درس دیا ہے انسان اور انسان کے رشتوں کو سمجھایا ہے۔ یہ رشتہ محبت دراصل  
کائناتی شجر کی روشنیوں کا رشتہ ہے۔ موت کے جمال کا ذکر بھی غیر معمولی نوعیت کا ہے۔ فرد کی روح برہمن کی روح میں جذب ہوتی ہے لہذا موت  
کا کوئی خوف موجود نہیں ہے۔

اپنشدوں نے مثبت سوچ اور فکر کے لیے بڑی توانائی بخشی ہے اپنے مکالموں سے توانائی کا احساس طرح طرح سے دلایا ہے۔ سچ  
مثبت (Positive) ہو تو داخلی توانائی کا اظہار بڑی شدت سے ہوتا ہے یہ توانائی اپنے جلال و جمال کے ساتھ پوری کائنات کو گرفت میں لینے کی  
کوشش کرتی ہے۔ اپنشد، بلاشبہ علم کی وہ روشنی ہے جو وجود کے اندر پہنچ کر باطن کو متحرک کر دیتی ہے۔ اپنشدوں نے بار بار یہ سمجھانے کی کوشش کی  
ہے کہ انسان کائنات میں مرکزی حیثیت رکھتا ہے اسی مرکز کے گرد کائنات کا تحریک قائم ہے۔ خودی برہمن ہے دراصل اپنے دل کی گہرائیوں  
میں اتر کر اپنے گرد کو دریافت کرنا چاہئے۔

## کتھاؤں اور رس کہانیوں کے سرچشمے

- ہندوستان کی کتھائیں اور رس کہانیاں
- لوک کہانیاں
- جاتک کہانیاں
- اسطور / دیومالا
- پُران

# ہندوستان کی کتھائیں اور رس کہانیاں

● ہندوستان کتھاؤں اور رس کہانیوں کا ایک بڑا ملک ہے۔ کتھاؤں کی ایک بڑی روایت رہی ہے۔ ہندوستانی جمالیات کے بعض علماء مثلاً ڈائن (Dandin) وغیرہ نے کاویہ (بمعنی تخلیق) کی تین صورتوں کا ذکر کیا ہے۔ شاعری، نثر، شاعری اور نثر کی آمیزش کی صورت اڈراما اور ایک میں یہ آخری صورت موجود رہی ہے، نثر کے ساتھ شاعری بھی ہے دونوں کی آمیزش کی صورت ابھرتی رہی ہے۔ کتھاؤں، مہا کتھاؤں اور رس کہانیوں میں اگرچہ نثر کو زیادہ اہمیت حاصل رہی ہے پھر بھی اکثر مقامات پر شاعری کے نمونے بھی ملتے رہے ہیں۔

’کتھا‘ (رس کہانی، مختصر کہانی) اور ’مہا کتھا‘ (طویل افسانہ، ناول کی ابتدائی صورت) کی تخلیق پہلے قدیم عوامی زبانوں اور بولیوں میں ہوئی، پھر نثر اور پراکرتوں نے مختلف علاقوں میں جانے کتنی کہانیوں کو جنم دیا، پشچی برہت کتھا کی صورت وجود میں آئی، برہت کتھا، کے معنی ہیں ”بڑی یا طویل کہانی“ یہ ہندوستان کی پہلی طویل رس کہانی یا مہا کتھا سمجھی جاتی ہے، بد نصیبی یہ ہے کہ پشچی زبان کی برہت کتھا اب موجود نہیں ہے۔ کہانی سنسکرت زبان میں ڈھالی گئی لیکن اس کی اپنی صورت قائم نہیں رہی، یہ کہنا آسان نہیں ہے کہ سنسکرت زبان میں ”برہت کتھا“ اپنی تمام خصوصیتوں کے ساتھ موجود ہے۔ اسی طرح کہانی کا نام گنادھیہ (Gunadhya) ملتا ہے جو ایک بڑا شاعر بھی تھا، یہ بتانا بھی مشکل ہے کہ کیا واقعی برہت کتھا، کا فنکار ہے؟ کئی لحاظ سے ”برہت کتھا“ اور ”مہا کتھا“ کہانی اور طویل رس کہانی کا ایک بنیادی سرچشمہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ کہانی پن کے جوہر کو لیے ہوئے یہ طویل رس کہانی رومانیت کے دائرے کو وسیع کرتی ہے۔ تخیلی مرکزی کردار کو مرکز نگاہ بناتی ہے۔ فوق الفطری فضاؤں کی تشکیل کرتے ہوئے مختلف پراسرار علاقوں میں پہنچتی ہے اور رومانی فضاؤں میں بھی زندگی کی بعض بنیادی سچائیوں کو پیش کر دیتی ہے۔

ایشیائی مزاج نے اختصار کے فن کو ہمیشہ زیادہ پسند کیا ہے، یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ ایشیا کے آرٹ کی بنیادی بڑی خصوصیت اختصار کا حسن ہے، ہانگو، ہویا کتھیا رس کہانیاں، غزل ہو یا چینی اور جاپانی شاعری ایشیا کا مزاج یورپ کے مزاج سے مختلف ہے، یورپی مزاج نے فن کی طوالت کو ہمیشہ پسند کیا ہے۔ ”المیڈا“ ”اودیسی“ ”پارڈائز لاسٹ“ ”ہمکسپیر“ برنارڈ شاو اور دوسرے ڈراما نگاروں کے ڈرامے، ناول وغیرہ اس مزاج کو سمجھاتے ہیں۔ ایشیا میں جاپانی اور چینی شاعری اور انڈونیشیا، ملایا اور ہندوستان کی رس کہانیاں اور قصے اختصار کے حسن کو لیے ہوئے ہیں، ’رامائن‘ اور ’مہا بھارت‘، جن کا شمار دنیا کے مشہور ’ایپک‘ میں ہوتا ہے اپنے اندر ’رس کہانیاں‘ لیے ہوئی ہیں۔ جو طوالت ہے وہ محض اس لیے کہ دونوں شاعری کے بہترین نمونوں کو بھی لیے ہوئی ہیں، ’رامائن‘ کی کہانی، مہا کتھا نہیں کتھیا رس کہانی ہے۔ شاعری اور ڈرامائے اس میں اتنی وسعت پیدا کی ہے۔ اسی طرح مہا بھارت، کی کہانی مختلف جہتوں اور مناظر کے ساتھ زیادہ سے زیادہ مہا کتھا، یا طویل کہانی ہے۔ جانے کتنی چھوٹی بڑی رس کہانیاں شامل ہوئی ہیں۔ ہمیں معلوم ہے کہ دونوں یعنی ’رامائن‘ اور مہا بھارت کا رشتہ عوامی ذہن سے ہے اور لوک کتھاؤں سے ہے، دونوں کہانیاں صدیوں پرانی ہیں ’رامائن‘ اور ’مہا بھارت‘ کی تخلیق کے بعد بھی اس کی کئی صورتیں ابھر کر سامنے آئی ہیں ’رامائن‘ کی بنیادی کہانی میں بھی تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔

’رامائن‘ کی کوئی ایک کہانی نہیں ہے، اگر کہانیوں کی یکسانیت ہے بھی تو کرداروں کی شخصیتیں مختلف ہیں، مثلاً ایک ’رامائن‘ میں سیتا، راون کی بیٹی ہیں، راون اور اس کی بیٹی کی ایک علاحدہ کہانی جو ’رامائن‘ سے جڑی ہوئی ہے۔ ’مہا بھارت‘ میں ہندوستان کی کئی کہانیاں اور کتھائیں جذب ہو گئی

ہیں۔ ہمیں یہ بھی معلوم ہے کہ بھگوت گیتا کو مہابھارت کا حصہ بعد میں بنایا گیا ہے۔ حقیقت جو بھی ہو ہم انہیں اس سطح پر لا کر دیکھ نہیں سکتے جس سطح پر ہم ’ایلیڈ‘ اور اوڈیسی یا یورپولی ناولوں کا مطالعہ کرتے ہیں، ’رامائن‘ اور ’مہابھارت‘ دونوں میں رس کہانیوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ ہندوستان کے تخلیقی مزاج کی پہچان مشکل نہیں ہوتی کہ وہ اختصار کے جلوے یا حسن کو دیکھنا چاہتا ہے۔ ونٹرنز (Mauri Winternitz) نے تحریر کیا تھا کہ مہابھارت کو ایک شعری تخلیق نہیں کہا جاسکتا مجموعی طور پر یہ ایک پورا لٹریچر یا ادب ہے! اس میں شاعری کی مختلف صورتیں ملتی ہیں، الگ الگ شعری تجربے ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ جہاں تک کتھایا کہانی کا تعلق ہے پچھلی بہت سی وہ کہانیاں جو صدیوں سفر کرتی رہی ہیں اور ”ہیر و پوسری“ کا حصہ بنی رہی ہیں ’مہابھارت‘ میں شامل ہو گئی ہیں، ہر کہانی یا رس کہانی اپنی جگہ اہمیت رکھتی ہے ’مہابھارت‘ میں جو جنگ ہوتی ہے اس سے بہت سی ایسی کہانیوں کا کوئی تعلق نہیں ہے جو اپنے اپنے ’ایڈ ونچر‘ سے پہچانی جاتی ہیں ’مہابھارت‘ میں پرانی قدیم کہانیوں کو سمیٹ لیا گیا ہے۔ یہ کتھائیں، یارس کہانیاں مہابھارت سے پہلے موجود تھیں اور راجاؤں، راجماروں اور بہادروں کی شجاعت کے قصے سناتی تھیں، جہاں تک شاعری کا تعلق ہے پرانے گیت بھی شامل ہیں وہ گیت جنہیں لوگ کہانی سنانے والے ایک مقام سے دوسرے مقام تک لے جایا کرتے تھے۔ ’مہابھارت‘ میں پہلے کیا تھا اور پھر پروتوں کے ہاتھوں میں آکر اس میں کس قسم کی تبدیلیاں آئیں یہ ایک دلچسپ اور حیرت انگیز موضوع ہے اس کا ذکر یہاں ضروری نہیں ہے۔ ہاں یہ بات ضرور سامنے آتی ہے کہ تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں اور ’کتھاؤں‘ ’رس کہانیوں‘ اور مختصر شعری نمونوں کو اہمیت حاصل ہوتی رہی ہے۔ پروتوں نے مہابھارت میں دیوتاؤں کی کہانیوں کو شامل کرتے ہوئے اسطوری فسانوں کو بڑی اہمیت دی ہے۔ ہم ان کہانیوں اور فسانوں کے سحر سے بے حد متاثر ہوتے رہے ہیں۔ A. Heltzman کی تحقیق یہ ہے کہ کورو اور پانڈو کی جنگ کی ایک منظوم کہانی ’مہابھارت‘ سے قبل لوگ ادب میں موجود تھی۔ ’ونٹرنز‘ (M. Winternitz) نے تحریر کیا ہے کہ مہابھارت کے ایک سے زیادہ ماخذ ہیں، اس میں ہندوستان کے لوگ ادب کی کئی کہانیاں وقت و وقت پر شامل ہوئی ہیں۔ 500ء میں مہابھارت کی جو کہانی موجود تھی وہ ’ایپک‘ یا ’رزمیہ‘ کی صورت میں نہیں تھی۔

’رامائن‘، ’دھوہوں اور چوپائیوں‘ میں ایک بڑا شعری کارنامہ ہے، یہ نظم مسلسل نہیں ہے، دو ہوں اور چوپائیوں میں تجربوں کا اظہار ہوتا ہے اور ہر تجربہ اپنی جگہ ایک اکائی ہے۔ استعاروں سے نئی حیاتی خوبصورت شاعری کے جانے کتنے نمونے ملتے ہیں، ہمیں معلوم ہے کہ دو ہزار سال سے رام کی کہانی ہندوستان میں موجود ہے، ’رامائن‘ میں ہر کردار اپنی خاص تابناکی رکھتا ہے، ’کینوس‘ بڑا نہیں ہے لیکن کرداروں کے عمل اور رد عمل کی وجہ سے ہر منزل اور مقام پر تابناکی بڑھی ہے اور ’کینوس‘ میں گہرائی پیدا ہوئی ہے، ایک خوبصورت کتھایا مہابھارت کتھایا رس کہانی میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ تلمی داس کی تخلیقی صلاحیت اور تخیلی فکر اسے عظیم شاعری کا ایک نمونہ ضرور بناتی ہے لیکن یہ شاعری جس قصے کے بطن سے پھوٹی ہے وہ ایک خوبصورت رس کہانی ہی ہے۔ کسی یورپولی ناول کی طرح یہاں کوئی پچھلی ہوئی کہانی نہیں ہے، اختصار کا حسن اپنی جگہ پر ہے۔ چھوٹے بڑے واقعات کی پیشکش کی خوبصورتی اپنی جگہ پر ہے، دو ہوں اور چوپائیوں کی معنویت کے جلوے اپنی جگہ پر ہیں۔

ہندوستان کے کہانی کاروں نے ہمیشہ مختصر کتھاؤں اور رس کہانیوں ہی کو زیادہ پسند کیا ہے چھوٹی کہانیوں میں تجربے کا رس زیادہ گہرا اور شیریں ہوتا ہے ابتدا سے ہندوستانی کہانی کاروں کا مزاج ہی ایسا رہا ہے، چھوٹے چھوٹے خوبصورت تجربوں میں گننے جڑنے کا عمل انہیں زیادہ پسند ہے۔

یہ کہنا بھی غلط ہو گا کہ ہندوستان کے ماضی نے ہمیں طویل قصے یا ناول سے ملتی جلتی کہانیاں یا طویل کتھائیں یا طویل رس کہانیاں نہیں دی ہیں، یقیناً دی ہیں لیکن ہندوستان کا تخلیقی ذہن عام طور پر ابتدا سے مختصر قصوں، حکایتوں، مختصر کتھاؤں اور رس کہانیوں کی جانب مائل رہا ہے۔ اس کے پیچھے لوگ کہانیوں اور اسطوری قصوں اور کرداروں کی ایک بڑی مضبوط اور مستحکم روایت رہی ہے، فسانہ نگاروں کے ذہن کی تشکیل میں اسی روایت نے زیادہ حصہ لیا ہے۔ ’منچ تئز‘ کی حکایتوں کا تعلق بھی اس روایت سے گہرا ہے۔ بدھ اور جین ادبیات کا مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت اور واضح

ہوگی۔ جاتک کہانیاں ہوں یا جین قصے یا پرانوں کے فسانے یہ سب اختصار کے حسن کو لیے ہوئے ہیں۔ بہت تلاش و جستجو کے بعد یورپی علماء کو ہندوستان میں چالیس رس کہانیوں کے ناموں کا پتہ چلا جنہیں انہوں نے ”ناول“ کہا ہے، ان میں صرف تیرہ طویل قصوں کی پہچان ممکن ہو سکی ہے۔ سنسکرت اور مختلف علاقائی زبانوں میں یہ طویل کہانیاں موجود ہیں۔ یہ کہنا ممکن نہیں کہ ان میں کتنے قصے اصل صورتوں میں ہیں ان میں کا دمبری (Bana) دھان بالا (Dhanbala) اور تیک مجری (Titakamanjari) کے نام ہم نے سنے ہیں۔ یہ علماء، مالیہ سندری (Malyai Sundari) کا بھی ذکر کرتے ہیں لیکن طویل قصوں یا ناولٹ کی صورتوں کی کہانیوں کی تعداد اتنی کم ہے کہ مختصر رس کہانیوں اور مختصر کتھاؤں وغیرہ کے سامنے ان کی کوئی زیادہ حیثیت نہیں رہتی، کا دمبری کے علاوہ میری نظر سے کوئی ایسا طویل قصہ نہیں گزرا کہ جس پر کچھ تفصیل سے لکھا گیا ہو۔ ممکن ہے کا دمبری کے ساتھ یہ چھ طویل قصے بھی بہت اہم ہوں۔

ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ  
 'لوک کہانیاں'

● ہندوستانی قصوں کہانیوں کے جو قدیم سرچشمے ہیں ان میں مندرجہ ذیل اہم ہیں:

● لوک کہانیاں

● جاتک کہانیاں

● اسطور / دیو مالا

● پران

ملک کے مختلف علاقوں میں لوک کہانیاں سینہ بہ سینہ چلی ہیں، زبانی کہانی سنانے کی ایک بڑی روایت رہی ہے۔ مختلف تمدنی اور ثقافتی روایتوں میں ایک رشتہ پیدا کرنے میں لوک قصوں کہانیوں نے ایک بڑا اہم کردار ادا کیا ہے۔ ہندوستان کے گاؤں دیہاتوں اور شہروں کی روایت کبھی ایک جیسی نہیں رہی پھر بھی تمدنی اور ثقافتی روایات و اقدار کی ایک وحدت ابھر کر آئی، اس وحدت کو پیدا کرنے میں جہاں اور بہت سی روایات و اقدار اور تاریخی محرکات نے حصہ لیا ہے وہاں لوک کہانیوں اور قصوں کا رول بہت اہم رہا ہے۔ ایک علاقے کی کہانیاں دوسرے علاقوں میں پہنچی ہیں اور وہاں کی روایات اور ثقافتی اقدار میں اس طرح جذب ہو گئی ہیں جیسے ان کا رشتہ ان ہی علاقوں سے ہو۔ ہندوستانی تہذیب کی وحدت اور اس وحدت کے جلوؤں سے آشکار کھنے میں لوک کہانیاں پیش پیش رہی ہیں۔ مختلف علاقوں کے 'ایپک' نے انہیں قبول کیا اور ان کی معنی نیز سطحوں کو اجاگر کرنا شروع کیا، قصے بھی پسند کیے گئے اور کردار بھی، ان کہانیوں کی سحر انگیز اور طلسمی فضا میں بھی پسند کی گئیں اور اخلاقی نکات بھی، پھر بہت سی لوک حکایتوں اور کہانیوں کی اجتماعی پہچان (Collective Identity) ہو گئی جہاں 'ایپک' کے بیانیہ اظہار پر یہ کہانیاں اثر انداز ہوئیں وہاں حکایتوں اور فوق الفطری کرداروں اور فضاؤں کی سحر انگیزی پر بھی ان کے اثرات ہوئے، رام، کرشن اور ارجن وغیرہ کے کردار بھی لوک کہانیوں سے 'ایپک' تک پہنچے ہیں۔

لوک کہانیاں قدیم انسان کے خیالات کو اس طرح اجاگر کرتی رہی ہیں کہ زندگی اور کائنات کے تعلق سے اس کے احساسات کا علم ہوتا رہا ہے۔ ان کا اپنا ایک کلچر ہے جس سے قدیم تاریخ کے کئی مختلف پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ لوک قصوں کہانیوں کے نہ جانے کتنے ایسے پہلو ہیں جو قدیم انسان اور اس کے کلچر کے نقوش کھلی کتابوں کی طرح لیے ہوئے ہیں حکایتیں، کہانیاں، قبیلوں اور چھوٹی بڑی جماعتوں کے رجحانات کو روشن کرتی ہیں اور قدیم تمدنی حلقوں کی بنیادی اور امتیازی خصوصیات تک پہنچا دیتی ہیں۔ انسان کے عقاید، توہمات اور رسم و رواج کے نہ جانے کتنے نقش ان میں جذب ہیں لاشعور سے شعور کی جانب مختلف قبیلوں اور جماعتوں کا جو سفر جاری رہا ہے اس سفر کی پہچان کرتے ہوئے دلچسپ اور حیرت انگیز انکشافات ہوتے ہیں، اجتماعی اور نسلی تجربوں میں تخیل اور تخلیقی تخیل کے عمل کا مطالعہ بھی کم دلچسپ نہیں ہوتا، 'جاتک' "پنج تنز" کھٹا سرت ساگر، رامائن اور مہابھارت کی کہانیاں نہ جانے کتنی صدیوں تک لوک قصوں کہانیوں میں محفوظ رہی ہیں، فنکاروں کے تخیل اور تخلیقی تخیل نے انہیں دیکھیے کہاں پہنچا دیا، ان کہانیوں کی گہرائیوں میں اترنے کے بعد ہی سچائیوں کا بہتر علم ہوتا ہے۔ رہن سہن، رسم و رواج، عقاید، توہمات،

مشاہدوں کی طاقت، چھوٹے بڑے سماج میں افراد کا عمل، زمین اور انسان کا رشتہ، رومانیت اور شدید رومانیت، فوق الفطری مزاج، جانوروں اور پرندوں کی اہمیت، غرض یہ سب باتیں ”زبانی روایات (Oral Tradition) سے تحریری روایت تک پہنچ گئی ہیں، فنکاروں کے تخیل اور تخلیقی تخیل نے انہیں نئی صورتیں عطا کر دی ہیں اور انہیں حد درجہ متحرک کر دیا ہے، اتنا متحرک کر دیا ہے کہ صدیوں ان کا سفر جاری رہا ہے اور نہ جانے اور کتنی صدیوں تک ان کا سفر جاری رہے گا۔

لوک قصوں کہانیوں کا ایک بہت بڑا کارنامہ یہ ہے کہ ہمیں اگنت گیت حاصل ہوئے ہیں۔ یہ گیت کہانیوں کے اندرونی نغمے بن گئے ہیں، بچوں کو کہانیاں سناتے اور گاؤں گاؤں، شہر شہر گھومنے والے کتھاؤں کے خالق کہانیاں سناتے ہوئے ایسے اشعار اور گیت بھی سناتے تھے کہ جن سے قصے کی روح ذہن میں اتر جاتی تھی، گیتوں نغموں کی سحر انگیزی سننے والوں کو کرفت میں لے لیتی تھی، جاتک کہانیوں سے ان کی اہمیت کا زیادہ احساس ہوتا ہے۔ لوک قصوں کہانیوں کی بات اس سے بھی آگے بڑھی ہے، کہانیاں، تمثیلوں اور رقص اور ڈراموں کی صورتیں اختیار کر گئی ہیں، ہندوستان میں ڈرامے کا وجود بھی غالباً لوک کہانیوں کی وجہ سے ہوا ہے۔ تمثیلوں کی پیشکش اور ڈراموں نے لوک کہانیوں کو اجتماعی زندگی کا ایک حصہ بنادیا۔ دنیا کے ہر سماج کی تاریخ میں جہاں لوک قصوں کہانیوں کی اہمیت ہے (اور اہمیت کہاں نہیں ہے، ہر ملک کے سماج کی تاریخ اور تاریخ کے ہر دور میں لوک کہانیوں کی اہمیت ہے) وہاں تمثیلوں اور رقص اور ڈراموں کی بھی اہمیت ہے۔ وہ تمثیلیں اور وہ رقص اور ڈرامے کہ جن کا انحصار عوامی ذہن کے خلق شدہ قصوں پر ہے۔ اسٹیج پر آکر کردار جو بات کہہ جاتے ہیں جو پیغام دے جاتے وہ ذہن کی گہرائیوں تک پہنچ جاتے مثلاً مکالموں میں اس قسم کی باتیں بھی کہی گئی ہیں:

”اس شخص سے دور رہو کہ جسے بہت جلد غصہ آ جاتا ہے“

”اس شخص سے دوستی نہ کرو جو حاسد ہے“

”اچھا آدمی ہر وقت اچھا ہی سوچتا اور اچھا ہی کرتا ہے“

”کچھ لوگ ایسے ہوتے ہیں کہ جن کی زبان پر شہد ہوتا ہے لیکن دماغ میں زہر بھرا ہوتا ہے“

”جو اپنے وعدے پورے نہیں کرتے ان کی صحبت سے دور رہو“

”جو شخص زیادہ باتیں کرتا ہے وہ مدد نہیں کر سکتا“

”ان کا احترام کرو جو خدا پرست ہیں“

”اے میرے بچوں، اندھیرے میں روشنی کے بغیر قدم نہ بڑھاؤ“

تحریری ادب تک پہنچتے پہنچتے نہ جانے کتنے لیجنڈ، گم ہو گئے جانے کتنے واقعات و کردار کھو گئے، کہا جاتا ہے دیو پریوں کی بہت سی کہانیاں تحریری ادب تک نہ پہنچ سکیں۔ صرف زبان سے کہانیاں سنائی جائیں تو ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچتے پہنچتے ان کی بہت سی صفات گم ہو سکتی ہیں اور وہی ہوا بھی ہے، رمانائن اور ’مہابھارت‘ کی کہانیاں بھی سینہ بہ سینہ چلتی رہی ہیں پھر تحریری صورت میں پیش ہوئی ہیں۔ ہندوستانی رقص نے بہت سی پرانی صفات کو زندہ رکھا، کلاسیکی رقص میں لوک کہانیوں کا قصہ بن بھی موجود ہے اور بنیادی آہنگ بھی، شمالی ہند میں لوک کہانیوں اور گیتوں کو زیادہ اہمیت حاصل ہوئی اس کے برعکس جنوبی ہند میں لوک کہانیاں رقص اور نغموں میں ڈھلی نظر آتی ہیں۔ مذہبی قصے، جانوروں اور پرندوں کی کہانیاں، اقوال یہ سب کسی نہ کسی صورت میں تمثیل، ڈراما اور گیت میں موجود ہیں، شادی بیاہ، بچوں کی پیدائش، تہوار اور اقدار کی کشمکش وغیرہ ابتدائی موضوعات رہے ہیں جن کا سفر آج تک جاری ہے، ہر علاقے میں وہ منی پور ہو یا کشمیر، ہریانہ ہو یا کیرالا، راجستھان ہو یا اتر پردیش اور

بہار ایک سے زیادہ قبیلوں کی لوک کہانیاں ملتی ہیں کہ جن میں یہ موضوعات موجود ہیں۔ ناگا اور گوجر اور 'ہند منگول' اور 'ہند تبتی' قبیلوں میں کائنات کی تخلیق، زندگی اور موت، چاند، ستارے، سورج، زمین، آسمان، عورت مرد اور جانے کتنے موضوعات لوک کہانیوں کی بنیاد بنے ہیں۔ سفید جادو اور کالا جادو ناگا قبیلوں اور آسام کی کہانیوں میں جادو جگاتے ہیں، فیحاسی (Phantasy) کی ایک دنیا آباد ہے۔ کائناتی انڈوں (Cosmic eggs) کا ذکر بار بار ملتا ہے۔ کائناتی انڈے بھی لوک روایت سے نکل کر اسطوری قصوں میں شامل ہوئے ہیں، زمین اور آسمان کے ملاپ یا وصال کی کہانیاں بکھری ہوئی ہیں جو دیومالا میں بھی موجود ہیں، یہ تصور کہ ابتدا میں کچھ بھی نہ تھا ایک سناٹا تھا کوئی صورت موجود نہ تھی، ہر جانب تاریکی تھی لوک کہانیوں میں موجود ہے، پرانوں اور دیومالائی قصوں میں اس نے انتہائی نمایاں حیثیت حاصل کر لی، ملک کے مختلف علاقوں میں آج جو گیت گائے جاتے ہیں مثلاً کجری، جھومر، لیلا، بھجن وغیرہ ان کے پیچھے لوک قصوں اور لوک گیتوں کی پہچان مشکل نہیں ہوتی، لوک کہانیوں نے جانوروں، پرندوں، سانپوں، عنفرتیوں، بھوت پرتیوں، پریوں، جادو گروں، شکاریوں، پجاریوں، رشی منیوں، سرداروں، بادشاہوں، پہاڑوں، ندیوں، دیوتاؤں، دیویوں وغیرہ کے لاکھوں افسانے پیش کیے، یہ افسانے آنے والے ہر عہد کے افسانوں کا سرچشمہ بن گئے، پرانے رشی منیوں، درویشوں اور دانشوروں نے مسکوں کو سمجھاتے ہوئے لوک کہانیوں کا سہارا لیا ہے، اس سلسلے میں بدھ گھوش کی گفتگو کی مثال پیش کی جاسکتی ہے۔ انہوں نے زندگی کی مسرتوں اور خوشیوں کو طرح طرح سے سمجھانے کے لیے لوک کہانیوں اور حکایتوں کا سہارا لیا ہے، لوک کہانیوں میں، رومان بھی ایک مستقل عنوان بنا ہوا ہے، پنجاب کے لوک قصوں گیتوں اور رقص اور تمثیل میں سوہنی مہیوال 'پورن بھگت' ہیر رانجھا، اور مرزا صاحبان، وغیرہ کو جو اہمیت حاصل ہے ہمیں معلوم ہے، انسان کے رومانی تجربوں اور احساسات اور جذبات کی یہ کہانیاں دنیا کے لوک ادب میں نمایاں حیثیت رکھتی ہیں، ہیر رانجھا کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ پانچ سو برس پرانی کہانی ہے اور کہانی سنانے والوں نے صدیوں اسے طرح طرح سے سنایا ہے۔

لوک کہانیوں اور تمثیلوں کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کو فراموش نہیں کرنا چاہئے کہ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب کی تاریخ بہت پرانی ہے، دوسرے ممالک کی کہانیاں بھی یہاں پہنچتی رہتی ہیں مقامی کہانیوں سے ان کی آمیزشیں ہوئی ہیں، آریوں، یونانیوں، عربوں، ترکوں، عجمیوں اور افغانوں کے نہ جانے کتنے قبیلے یہاں آتے رہے اور اس ملک کی کہانیوں کو بھی متاثر کرتے رہے۔ ہندوستان کی لوک کہانیوں نے نہ جانے کتنی نسلوں اور ان کے کلچر مذاہب اور زبان و ادب کے اثرات قبول کیے ہیں۔ صدیوں یہ سلسلہ جاری رہا ہے۔ پرانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے نہ جانے کتنی چائیاں سامنے آئیں گی۔

ہندوستانی قصوں کہانیوں کے اس سب سے بڑے قدیم سرچشمے کا گہرا مطالعہ ابھی باقی ہے۔

ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ  
 'جاتک کہانیاں'

● ”ہندوستانی جمالیات“ پر کام کرتے ہوئے جب میں نے سانچی کا سفر کیا تو سانچی کے دروازے پر جاتا جاک کو نقش پایا۔ معلوم ہوا کہ سانچی کے علاوہ بارہت اور امر اوتی کے استوپ پر بھی جاک کے نقش موجود ہیں۔ (1) کرداروں کے یہ نقش تیسری / دوسری صدی قبل مسیح کے ہیں، بدھ عمارتوں پر جاکوں کے مناظر پیش کرنے کا سلسلہ قائم رہا ہے۔ عمارتوں کے ٹوٹ جانے کی وجہ سے یہ نقوش بھی گم ہو گئے، تیسری / دوسری قبل مسیح بدھ فنکاروں نے جاک کہانیوں کے جو مناظر پیش کیے ان سے ان قدیم کہانیوں کی اہمیت کا احساس ہوتا ہے۔ سانچی اور بارہت کے استوپوں پر جن جاک کہانیوں کی تصویریں یا مناظر ہیں ان کہانیوں کے عنوانات بھی لکھے ہوئے ہیں۔

سانچی کے سفر سے قبل میں نے جاکوں کا مطالعہ نہیں کیا تھا۔ ان کہانیوں کے متعلق ادھر ادھر کچھ پڑھا ضرور تھا کہانیاں حاصل نہیں ہوئی تھیں۔ آرڈیوڈس (T.W. Rhys Davids) نے کچھ جاک کہانیوں کو انگریزی زبان میں Jataka Tales کے نام سے پیش کیا تھا اور اس کی یہ کتاب لندن سے 1880ء میں شائع ہوئی تھی، تلاش کے باوجود مجھے یہ کتاب حاصل نہ ہو سکی، پروفیسر ای۔ بی۔ کول (Edward Byles Cowell 1826ء-1903ء) کی مرتب کی ہوئی جاک کہانیاں مل گئیں یہ کہانیاں چھ جلدوں میں تھیں اور ان میں کل 547 جاک کہانیاں تھیں۔ یہ جلدیں پہلی بار کیمبرج سے (1895ء-1907ء) کے درمیان میں شائع ہوئی تھیں۔ پہلی جلد میں مجھے 150 جاک کہانیاں ملیں مترجم تھے (Robert Chalmers) جو آکسفورڈ یونیورسٹی کے ”اوریل کالج“ سے وابستہ رہ چکے تھے، دوسری جلد میں 151 کہانیاں تھیں، ان سب کا ترجمہ W.H.D. Rouse نے کیا تھا۔ ’راؤز‘ کیمبرج کے کرائسٹ کالج میں پروفیسر تھے، تیسری جلد میں 138 کہانیاں تھیں، مترجم تھے H.T. Francis اور R.A. Nevill جو انگلستان میں دو مختلف کالجوں میں معلم رہ چکے تھے۔

چوتھی جلد میں 72 کہانیاں تھیں مترجم تھے W. H.D. Rouse، پانچویں جلد میں 27 کہانیاں تھیں ترجمہ H.T. Francis نے کیا تھا اور چھٹی جلد میں 10 کہانیاں تھیں مترجم تھے E. B. Cowell جو کیمبرج یونیورسٹی میں سنسکرت زبان و ادب کے پروفیسر تھے اور (H.D. Rouse) جو سنسکرت زبان کے اسکالر تھے کیمبرج میں گرامر اسکول کے مدرس اعلیٰ بھی رہ چکے تھے۔ جب 547 جاک کہانیاں ایک ساتھ حاصل ہوئیں تو لطف لے لے کر ایک ایک کہانی پڑھ گیا، ان کہانیوں کا ترجمہ براہ راست پالی زبان سے انگریزی زبان میں کیا گیا تھا۔

لفظ جاک کا استعمال تیسری صدی قبل مسیح سے ہوتا رہا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ جاک کا تعلق پالی کے جات (Jata) سے ہے معنی ہیں جنم بدھ ازم کے معروف جرمن اسکالر ایچ کرن (H. kern) نے اپنی کتاب (Der Buddhismus) میں جاک، کا ترجمہ حکایت یا مختصر ترین کہانی کیا تو جاک کا مفہوم یہی بن گیا، حکایت مختصر ترین کہانی اس مفہوم کو کئی اسکالرز نے قبول کیا ہے، اسپیر (Speyar) کی کتاب ’جاک مالا‘ (Jatak mala) میں یہی مفہوم ملتا ہے۔ جاک کہانیاں، بدھ لٹریچر اور بدھ تفکر کی روشن جہتوں کو پیش کرتی ہیں، ان کہانیوں کی جڑیں ملک کی لوک کہانیوں اور گاتھاؤں میں پوستان

ہیں بعض کہانیوں کی خصوصیات ابتدائی تمدنی زندگی اور قدیم لوک حکایتوں اور قصوں تک ذہن کو پہنچا دیتی ہیں۔

’جائک کہانیاں‘، نثر میں ہیں، بہت سی کہانیوں میں اشعار قصوں کی روح کا نغمہ بن گئے ہیں چھند یا مصرعے سچائیوں کو اور روشن کر دیتے ہیں، یہ گاتھائیں (Gathas) ہیں لوک کہانی کو سناتے ہوئے کہانی بیان کرنے والے بیچ بیچ میں اشعار سناتے رہے ہیں تاکہ کہانیوں کا جوہر زیادہ نظر آئے زیادہ معنی خیز بنے، کہانیاں احساس اور جذبے سے رشتہ قائم کر لیں۔ محققین کا خیال ہے کہ گاتھائیں، بلاشبہ بہت قدیم ہیں جائک، سے بھی قدیم، ہاں یہ حقیقت ہے کہ گاتھاؤں میں الفاظ تبدیل ہوتے رہے ہیں اس وقت جو گاتھائیں ہمیں حاصل ہیں ان کی زبان اور ان کے اسلوب میں یقیناً تبدیلی ہوئی ہے۔ بہت سی حاصل شدہ گاتھاؤں کی زبان اپنی قدامت کا احساس دلا دیتی ہے۔ لکا (سری لکا) گاتھاؤں اور جائک کہانیوں کا ایک بڑا گہوارہ رہا ہے۔

محققین کہتے ہیں کہ گاتھائیں اور خصوصاً شنگھائی گاتھائیں جائک کی بنیاد رہی ہیں، پہلے گاتھاؤں ہی میں کہانیاں پیش کی گئیں، نثری کہانیوں کا وجود بعد میں ہوا ہے۔ 430ء میں شنگھالی اور پالی زبانوں کے عالم بدھ گھوش (Buddhaghosa) نے شنگھالی گاتھاؤں اور جائک قصوں کا ترجمہ پالی زبان میں کیا تھا، اس کے بعد ہی آہستہ آہستہ شنگھالی گاتھائیں اور پرانی جائک کہانیاں گم ہوتی گئیں۔ گاتھاؤں کے پیش نظر جائک کہانیوں میں اشعار اور مصرعوں کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ گاتھائیں سینہ بہ سینہ چلتی رہی ہیں لہذا لفظوں میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں بہت سے الفاظ وہی نہیں رہے جو ابتداء میں تھے، اسلوب میں بھی تبدیلی ہوتی رہی، پھر بھی جو اشعار یا مصرعے ملتے ہیں ان میں بہت سے ایسے ہیں کہ جنہیں کہانیوں سے علاحدہ کر کے سمجھا ہی نہیں جاسکتا، اس حقیقت پر بھی نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ بعض جائک کہانیاں مختلف انداز سے دہرائی گئی ہیں اور ان کے ساتھ گاتھاؤں کے مصرعے اور اشعار بھی تبدیل ہو گئے ہیں۔ لکا جائک کہانیوں اور گاتھاؤں کا ایک اہم گہوارہ ضرور تھا لیکن سچائی یہ ہے کہ گاتھائیں اور جائک کہانیاں ہندوستان اور اس کی عوامی زبان پالی کی دین ہیں، بدھ علماء اور بدھ بھکشو انہیں لکا لے گئے، شنگھالی زبان میں ترجموں کا ایک بڑا دور رہا، پالی کا سرمایہ آہستہ آہستہ گم ہو گیا۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ کہانیوں اور گاتھاؤں کو پالی سے پرانی شنگھالی میں ڈھالا گیا اور پھر شنگھالی سے یہ گاتھائیں اور کہانیاں پھر ہندوستان آکر پالی میں ڈھل گئیں۔ صدیوں پہلے پالی زبان میں ایک کتاب مرتب ہوئی تھی (Jatakat) (thavannana) اس میں شنگھالی زبان سے آئی ہوئی کہانیاں اور گاتھائیں تھیں وہی کہانیاں اور گاتھائیں جو پالی زبان سے لکا گئی تھیں اور شنگھالی زبان میں منتقل ہو گئی تھیں۔ کہا جاتا ہے کہ اس کتاب کے مرتب بدھ گھوش (Buddhaghosa) (پانچویں صدی ہجری) تھے (بعض ماہرین بدھ گھوش کو مرتب نہیں مانتے، ان میں آرے ڈیوڈس بھی شامل ہیں۔)

’جائک‘ بدھ کے ”پچھلے جنموں کی کہانیاں ہیں۔ بدھ راہب اور بھکشو جائک کہانیوں کو ملک کے مختلف علاقوں میں لے گئے صرف اتنا ہی نہیں کیا بلکہ ملک سے باہر بھی لے گئے، ایران اور عراق میں بدھوں کی بستیاں آباد تھیں، جائک کہانیاں صرف ان علاقوں میں پہنچی ہی نہیں کہ جہاں بدھ بستیاں وجود میں آئی تھیں بلکہ ان علاقوں کے ادبیات کو متاثر بھی کیا، جائک کہانیاں دوسرے ملکوں کی کہانیوں میں اس طرح جذب ہو گئیں جیسے وہ ان ہی ملکوں کی کہانیاں ہوں۔

گو تم بدھ کے خیالات اور پیغامات کے تعلق سے جو بدھ لٹریچر سامنے آیا ہے اس کی چند بنیادی خصوصیات یہ ہیں۔

- 1- نثری خطبات (Sutta)
- 2- منظوم و منثور و اعظ (Geyya)
- 3- خیالات و پیغامات کی تشریح (Veyyakarana)
- 4- گاتھائیں (Gathas)

- 5۔ اقوال زریں (Uda'na)
  - 6۔ مختصر ترین جملے / ابتدائیہ ”تو اس طرح بدھ نے کہا (Itivuthaka)
  - 7۔ جانک (Jatakas) / بدھ کے پچھلے جنموں کی کہانیاں
  - 8۔ معجزات کا ذکر (Abbhutadhamna)
  - 9۔ سوال و جواب کے ذریعہ بدھ کی تعلیمات (Vedalla)
- جانک کہانیوں کا مطالعہ کرتے ہوئے کم و بیش یہ تمام خصوصیات نمایاں ہوتی ہیں، نثری خطبوں کا سحر بھی ہے اور منظوم و منشور و اعظا کا آہنگ بھی، مختصر ترین جملوں میں بدھ کے بنیادی خیالات و پیغامات کی تشریح بھی ہے اور گاتھاؤں کا نغمہ بھی، اقوال زریں بھی ملتے ہیں اور کہانیوں کی ابتدا اس طرح بھی ہوتی ہے ”تو بدھ نے اس طرح کہا“ معجزوں کا ذکر بھی ہے اور سوال و جواب کے ذریعہ سچائیوں کی پہچان کا سلسلہ بھی قائم ہے۔
- ’جانکوں کی عام تکنیک یہ ہے۔‘

- 1۔ کہانی کا تعارف (Paccuppannavatthu)
  - 2۔ نثری کہانی (یانیہ) (Atitavathu)
  - 3۔ گاتھائیں (Gathas)
  - 4۔ کہانی پر مختصر تبصرہ، گاتھاؤں کی تشریح (Veyyakarana)
  - 5۔ ماضی کی کہانی سے خود بدھ کی وابستگی، کہانی میں بدھ کی پہچان خود بدھ کی زبان سے (Samodhana)
- قدیم اور قدیم تر عوامی لوک کہانیوں میں نثر اور شاعری دونوں کا تلف ملتا ہے، نثر میں کہانی سناتے سناتے کہانی سنائے والے چند اشعار سنا دیتے ہیں، ہندوستانی ذہن نے اس انداز کو ہمیشہ پسند کیا ہے، ہندوستانی ادب میں انکنت مثالیں موجود ہیں، اشعار اور چند مصرعوں سے کہانیوں کا مفہوم زیادہ واضح، راتارہا ہے، دیو پریوں کی کہانیوں میں بھی یہ انداز ملتا ہے، چھوٹی بڑی حکایتوں میں بھی یہ رنگ موجود ہے، لوک کہانیوں کو سنائے کا انداز یہ رہا ہے کہ کہانی سنائے والا نثر میں کہانی سناتے سناتے اپنا گانے لگتا تھا تاکہ جو سنایا گیا ہے اس کی وضاحت ہو جائے سننے والوں کے ذہن میں بنیادی باتیں بیٹھ جائیں۔ جانک کہانیوں میں بھی یہی انداز ہے کہانیوں کو سنائے کا یہی طریقہ عام طور پر ملتا ہے۔
- جانک کہانیوں میں حکایتیں بھی ملتی ہیں اور فوق النظری اور دیو پریوں کی کہانیاں بھی موجود ہیں، ان کہانیوں میں جانور اور پرندے بھی دلچسپ کردار ادا کرتے ہیں۔ جانک قصوں کا بغور مطالعہ کرتے ہوئے یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے کہ لوک قصوں کہانیوں سے ان کا تعلق گہرا ہے، بہت سی پرانی لوک کہانیاں جانک میں شامل ہو گئی ہیں بدھ راہبوں نے اپنے اپنے علاقوں کی لوک کہانیوں میں بدھ فکر و نظر کی روشنی بھری ہے اور انہیں بدھ کہانیاں بنادی ہیں، بدھ راہب مختلف علاقوں اور مختلف طبقوں سے آئے تھے، ان میں منت کش بھی تھے، فزکار بھی، تاجر بھی، سادھویوگی بھی اور برہمن بھی، ان کے ذریعہ سنجیدہ اور اخلاقی نکات سمجھانے والی کہانیوں کا شامل ہونا فطری تھا۔ یہ کہانیاں بدھ مزاج سے اس طرح ہم آہنگ ہو گئیں جیسے یہ صرف جانک کہانیاں ہوں۔ جانک کہانیوں میں بھی چھوٹی چھوٹی دلچسپ حکایتیں ہیں اور جانوروں اور پرندوں کے کردار بھی ان کے ساتھ چھوٹے چھوٹے دلچسپ واقعات بھی ملتے ہیں اور اخلاقیات کے اسباق بھی۔ میری نظر سے ایسی جانک کہانیاں بھی گزری ہیں کہ جو طویل ہیں اور کئی چھوٹی چھوٹی کہانیوں سے مل کر مجموعی اثر عطا کرتی ہیں۔
- جانک کہانیوں کو بدھ کے ”پچھلے جنموں“ کی کہانیوں سے تعبیر کیا گیا ہے۔ یہ کہا گیا ہے کہ بدھ مختلف دور اور عہد اور مختلف جنموں میں

بودھی ستو (Bodhisattva) تھے (پالی زبان میں یہ بودھی ستا (Bodhisatta) ہے اور سنسکرت میں بودھی ستو (Bodhisttva) مفہوم ہے وہ روشن ذہن جو "انقلاب اندر شعور" کے بعد بودھی حاصل کرے گا نروان حاصل کر کے بدھ بنے گا!) گوتم سدھارتھ اس وقت تک بودھی ستور ہے جب تک کہ ان کے شعور میں انقلاب نہ آگیا اور انہوں نے نروان حاصل نہیں کر لیا، نروان حاصل کرنے کے بعد وہ بدھ ہو گئے بدھ بننے سے قبل انہوں نے جانے کتنے جنم لیے، ہر جنم میں کوئی نہ کوئی اہم واقعہ رونما ہوا اور انہوں نے بتایا کہ اس وقت وہ کس پیکر میں تھے۔ ملوتا جاگک (Maluta Jataka) میں بودھی ستو ایک درویش ہیں جو دو دوستوں کے اختلاف کو دور کر دیتے ہیں ان کے ذریعہ سچائی روشن ہو جاتی ہے، اجننا جاگک (Ajanna Jataka) میں وہ گھوڑے کی صورت نمودار ہوتے ہیں، سامودامان جاگک (Sammodamana Jataka) میں چالاک کو نکل نظر آتے ہیں، ساکون جاگک (Sakuna Jatak) میں ایک ہوشیار پرندے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں پھالا جاگک (Phala Jatak) میں ایک میر کارواں کی حیثیت سے ملتے ہیں، جبو کا جاگک (Jambuka Jataka) میں راجہ دیوت ایک گیدڑ ہے تو بودھی ستو ایک شیر، وان روہا جاگک (Vannaraha Jataka) میں وہ سچائیوں کو دیکھنے والی آنکھیں بن جاتے ہیں۔ ان کے ساتھ بعض دوسرے کرداروں کا بھی جنم ہوتا رہتا ہے مثلاً راجہ دیوت اور آئندہ وغیرہ کے جنم کا بھی سلسلہ قائم رہتا ہے۔ درختوں، جانوروں، پرندوں، مسافروں اور درویشوں کے قصے ذہن کو قدیم لوک قصوں کہانیوں تک پہنچا دیتے ہیں، لوک کہانیاں بھی سبق آموز ہوتی تھیں ان سے زندگی کو طرح طرح سے سمجھانے کی کوشش ہوتی تھی، اخلاقیات کی جانب بیداری پیدا کی جاتی تھی، جاگک کہانیاں تمثیلی ہیں، ذہن کو مہر ایوں میں اتارتی ہیں اور سچائیوں سے آشنا کرتی ہیں، ہر کہانی میں بودھی ستو کا وجود زندگی کی سچائیوں کی کتاب کا ایک ورق کھوتا ہے۔ ہر کہانی کوئی بڑی بات کہہ جاتی ہے۔ جاگکوں کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ہر کہانی میں بدھ ایک انسان کی طرح محسوس ہوتے ہیں، نروان حاصل کر کے ان کے وجود میں عجیب چمک دمک پیدا ہو جاتی ہے۔

بدھ آتما روح کو نہیں مانتے تھے پھر پچھلے جنموں کا یہ سلسلہ کیا ہے پچھلے جنموں کی کہانیاں کیوں سنائی گئیں ہیں؟ اس سلسلے میں چند باتوں پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔

انسان کی پیدائش کے بعد بدھ / بدھوں کے وجود کا سفر جاری رہا ہے، ہر زمانے ہر عہد میں بدھ آئے ہیں "پچھلے جنموں" کی کہانیاں دراصل بدھوں کے وجود کے سفر کی کہانیاں ہیں، یہ روشنی کا سفر ہے یہ نور کا سفر ہے ہر دور ہر عہد میں سچائیوں کو روشن کرنے والی اور بڑی چھوٹی باتوں کی کریں کھولنے والی، تاریکیوں میں روشنی پھیلانے والی توانائی یا انرجی کا سفر ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ سدھارتھ گوتم پہلے بدھ نہیں تھے۔ ڈاکٹر وی اسمتھ (Dr. Vincent Smita) کی تحقیق میں برس پرانی ہو چکی ہے، ڈاکٹر اسمتھ نے گزرے ہوئے بدھوں پر کام کیا ہے۔ گاتھاؤں کا مطالعہ کرنے کے بعد انہوں نے 28 بدھوں کا صرف ذکر ہی نہیں کیا بلکہ ان کے نام بھی دیے ہیں۔ انسان کی پیدائش کے بعد ہی ستیہ دھرم (بدھ ازم کو بھی ستیہ دھرم کہتے ہیں) کا ایک سلسلہ قائم رہا ہے اور جانے کتنے بدھ آتے رہے ہیں۔ جاگک کہانیوں سے یہ واضح ہوتا ہے کہ گوتم سدھارتھ پہلے بدھ نہیں تھے، ان سے پہلے جانے کتنے بدھ آئے ہیں۔

بعض محققین کہتے ہیں کہ پالی زبان کے گہرے مطالعے ہی سے یہ سچائی سامنے آئے گی کہ قدیم ادب میں کتنے اور کیسے کیسے بدھوں کا ذکر ہے۔ پچھلے بدھوں کا وجود فکشن نہیں البتہ جاگک کہانیوں کی صورت میں جو "فکشن" حاصل ہوا ہے اس کے ذریعہ پچھلے بدھوں کے وجود کی پہچان ہوتی ہے۔ اشوک نے کنک منی کا جو استوپ بنوایا تھا اس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ یہ بھی نروان حاصل کیے ہوئے ایک بدھ کی یاد میں بنوایا گیا استوپ ہے، کنک منی نے گوتم سدھارتھ سے بہت پہلے جنم لیا تھا بدھ میتر (Maitreya Buddh) کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ گوتم بدھ نے پیش گوئی کی تھی کہ میرے بعد ایک اور بدھ آئے گا اور اس کا نام ہو گا میتر بدھ (حبیب خدا) ہمیں اس بات کا علم ہے کہ بدھ ازم میں دو واضح مت ہیں ایک "ہی

نیان“ (Hinayana) اور دوسرا ماہیان“ (Mahayana) پالی لٹریچر میں گوتم بدھ ایک عام انسان کی طرح ملتے ہیں جن کا روشن دل و دماغ زندگی کی سچائیوں کو سمجھاتا ہے ہی نیان (Hinayana) مت نے انہیں فوق الفطری طاقت بخش دی ہے ان کے جانے کتنے معجزوں کا ذکر ہونے لگا۔ گوتم بدھ کو انسان سے کہیں اوپر درجہ دیا سوپر ہیومن (Super Human) (Lokottana) ہستی سے تعبیر کیا۔ ”ماہیان“ (Mahayana) مت نے انہیں انتہائی بلند درجہ دینے کے باوجود یہ کہا کہ جب سے دنیا قائم ہوئی ہے لاکھوں بدھ اس دھرتی پر آئے ہیں اور ان کے ساتھ لاکھوں بودھی ستو بھی پیدا ہوئے ہیں۔ پھر آہستہ آہستہ بدھ کی عبادت شروع ہو گئی اور ایک بڑی مائیکھولوجی (Mythology) تیار ہو گئی۔ کہا گیا جب گوتم بدھ کو نروان حاصل ہوا اس وقت ان کے گرد بارہ ہزار راہب، بتیس ہزار بودھی ستو اور لاکھوں بدھوں کی روہیں موجود تھیں۔

اردو زبان میں جاتک کہانیوں کا ترجمہ ہونا چاہئے، جدید ہندوستانی عوامی زبان کی حیثیت سے اردو کا تعلق پالی جیسی ہندوستانی عوامی زبان سے یقیناً ہوگا اس سرچشمہ سے وہ عوامی زبانیں فیض یاب ہوتی رہی ہیں کہ جن کی کوکھ سے اردو نے جنم لیا ہے۔ جاتک کہانیاں، جو ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ ہے ان کی خصوصیات مثلاً قصہ پن، کردار نگاری، تمثیلی انداز، مکالمہ نگاری، اختصار کا حسن، زندگی کی توانائی اور جوہر کی پیشکش وغیرہ پر غور کرنے کی ضرورت ہے، یہ کہانیاں ایک بڑی تہذیبی اور تمدنی میراث کی حیثیت رکھتی ہیں۔

# ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ

## اسطور / دیومالا

● ہندوستانی دیو مالا بھی اس ملک کے قصوں کا ایک بڑا سرچشمہ ہے۔ جانتکوں اور پرانوں کی طرح اسطور کی جڑیں بھی لوک کہانیوں کی گہرائیوں میں پیوست ہیں۔ انسانی جذبات اور احساسات معصوم خیالات اور ہلکے گہرے تصورات کو لیے اسطور کا دامن پھیلا اور وسیع ہوا ہے۔ ابتدائی فلسفیانہ مزاج اور فلسفیانہ آہنگ نے عوامی عقیدوں کو تقویت بخشی ہے، ان میں نئی معنویت پیدا کی ہے۔ خوف، حیرت اور محبت کی انگنت تصویریں سامنے آئی ہیں۔ ہندوستانی قصوں اور کہانیوں کے پس منظر میں بدھ، جین اور ہندو دیو مالاؤں کا کردار بہت اہم رہا ہے۔ کائنات، انسان اور زندگی کے تعلق سے جو سوالات معصوم ذہنوں میں ابھرے انہیں طرح طرح سے سمجھنے کی کوشش ہوئی ان سوالوں کے جواب کے لیے تخلیقی تخیل شدت سے متحرک ہوا اور پیکر تراشی کا عمل شروع ہوا اور پیکروں نے زندہ کرداروں کی صورتیں اختیار کرنا شروع کیں۔ مختلف واقعات نے ان کے گرد گھیراؤ ڈالا اور خودیہ کردار مختلف نوعیت کے واقعات پیدا کرنے لگے، ایسے واقعات کہ جن میں زندگی اور کائنات کو سمجھنے کو کوشش بھی تھی اور تہیز، خوف محبت اور نفرت کے جذبے بھی حد درجہ متحرک تھے۔ ہندوستانی اسطور کا مطالعہ کرتے ہوئے ابتدا سے زندگی کے جشن کی تصویریں ابھرتی نظر آتی ہیں۔ جس بنیادی تصویر کی پہچان ابتداء سے آخر تک ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ خالق کائنات نے انسان اور جانوروں، پرندوں اور کیڑے مکوڑوں میں ”دھرم“ اور ”ادھرم“ (adharma) دونوں کو جذب کیا ہے۔ یہ سچ بھی ہیں اور جھوٹے بھی، مہربان بھی ہیں اور بے رحم بھی، یہ فائدہ پہنچانے والے بھی ہیں اور نقصان پہنچانے والے بھی۔ ”دیو مالاؤں کا مطالعہ کرتے ہوئے یہ بات بار بار سامنے آتی ہے کہ انتشار (chaos) اور تباہی کے بعد ہی تخلیق کا عمل شروع ہوتا ہے۔ ”دھرم“ اور ”ادھرم“ اور انتشار اور تخلیق اور نئے تخلیقی عمل پر غور کرتے جائیے تو قدروں کی اہمیت کا احساس ہوتا جائے گا۔ اسطور کی قصوں کہانیوں میں قدروں کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ہر نیا تخلیقی عمل قدروں کی نئی تشکیل ہی کا عمل ہے۔ اقدار کی قدر و قیمت سمجھانے کے لیے علامتوں کی تخلیق کا ایک طویل سلسلہ قائم ہے، قدروں کے تئیں بیداری اور علامتوں کی تخلیق کی وجہ سے اسطور کی قصوں کہانیوں میں جواز جزی یا توانائی پیدا ہوئی اس کا سفر اس طرح جاری رہا کہ ملک کے مختلف علاقوں کے افسانوں میں نئی زندگی آگئی۔

ہندو دیو مالا کشکش اور تصادم، شکست و ریخت کے مناظر اور تہیب و تنظیم اور جشن زندگی کا ایک بڑا تہہ دار اور معنی خیز ڈراما پیش کرتی ہے۔ کرداروں اور واقعات کی کشکش کی انگنت کہانیاں ہیں ساتھ ہی ایسے مناظر بھی ابھرتے ہیں کہ جہاں زبردست تصادم کے بعد انتشار پیدا ہوتا ہے اور اس کے بعد زندگی جیسے گم ہو جاتی ہے اور پھر تخلیق کا عمل شروع ہوتا ہے اور زندگی ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہونے لگتی ہے، تخلیق کا نیا عمل یا تخلیق کا نیا سلسلہ قدروں کی نئی تشکیل کا سلسلہ اور عمل ہوتا ہے۔ تخلیق کے نئے عمل اور اس کے نئے سلسلے کا ہی نتیجہ ہے کہ تاریکی اور روشنی دو حصوں میں تقسیم ہو گئی آسمان اور زمین ایک دوسرے سے علاحدہ ہو گئے ایک ہی وجود کے دو حصے ہوئے تو مرد اور عورت کے پیکر ابھرے۔

دیو مالا کا انتشار (Chaos) زندگی کے لیے ایک بڑا چیلنج بن جاتا ہے، زندگی خطرے میں پڑ جاتی ہے، زندگی کی نئی ترتیب اور تشکیل کے لیے اشیاء و عناصر کو تقسیم کرنا ضروری بن جاتا ہے ”پہلے انسان کو بھی تقسیم کیا گیا تھا پھر انسانی نسل نے جنم لیا اور اس کا تسلسل قائم رہا۔ ایک اساطیر (رگ وید) میں پرش کے ایک ہزار سر ہیں، ہزاروں آنکھیں اور ہزاروں پر ہیں پوری دھرتی اس کے قدموں کے نیچے ہے۔ دیو مالا اس پہلے پرش کو

تقسیم کرتے ہیں تو موسم گرما موسم سرما اور موسم بہار کا جنم ہوتا ہے اور انسان پیدا ہوتا ہے جو زندگی میں بہار و خزاں دونوں کے تجربے حاصل کرتا ہے۔ پہلے پرش کے منہ سے برہمن جنم لیتے ہیں اس کے بازو نکلتے ہیں تو سرما اور بہار پیدا ہوتے ہیں اس کے ہزاروں پاؤں سے خدمت کرنے والوں کی پیدائش ہوتی ہے۔ اس کے دماغ سے چاند اس کی آنکھوں سے سورج، طلق سے اندر اور آگنی، سانس سے ہوا کا جنم ہوتا ہے۔ اس کی ناف سے فضا نکلتی ہوتی ہیں۔ زمین کا جنم پرش کے پاؤں سے ہوتا ہے اور کان سے آسمان پیدا ہوتا ہے اس طرح دنیا وجود میں آئی ہے۔ اسی طرح کی تقسیم اس وقت ہوتی ہے جب وشنو ”ستی“ کو تیر سے ٹکڑے ٹکڑے کر دیتے ہیں (یوپی بھگوت پران) اور ”ستی“ کے جسم کے حصے مختلف مقامات پر گرتے ہیں اور ہر مقام پر ”ستی“ ایک نئی صورت میں جلوہ گر ہو کر کہتی ہے جس نے شیو کی عبادت کی وہ کبھی اپنے مقاصد میں ناکام نہ ہوگا۔ ”ستی“ کے ہر انگ میں ”ماں“ کا وجود ہے۔ ہندو دیو مالا میں انتشار کو ختم کرنے اور زندگی کی نئی ترتیب اور تشکیل کے قصوں میں انسان اور اشیاء و عناصر کی توانائی کی تقسیم کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ یہ کہانیاں موسم بہار اور موسم خزاں کے تجربوں کو لیے عمدہ اور نفیس اقدار کی اہمیت پر زور دیتی ہیں۔ ”مہا بھارت“ کہ جس میں ایک لاکھ سے زیادہ اشعار ہیں اور اٹھارہ ”مہا پران“ ہندو دیو مالا کو سمجھنے اور جاننے کے عمدہ ذرائع ہیں۔ اسطوری قصوں کہانیوں کے ذریعہ کائنات کے اسٹیج پر جو تمثیل اور ڈرامے پیش ہوئے ہیں۔ وہ اپنی قدامت کی وجہ سے بھی دنیا میں اعلیٰ مقام رکھتے ہیں زندگی کو طرح طرح سے سمجھاتے اور مرزیت لیے یہ ڈرامے غیر معمولی حیثیت کے مالک ہیں۔

رگ وید (1200 ق م) اتھرو وید (900 ق م) برہمن (900 ق م۔ 700 ق م) اپنشد (700 ق م۔ 500 ق م) نرکتا (500 ق م) برہد دیوتا (450 ق م) مہا بھارت (300 ق م۔ 300ء) رامائن (200 ق م۔ 200ء) لنگی پران (850ء) بھگوت پران (950ء) بھوش پران (500ء۔ 1200ء) ’برہمن پران‘ (900۔ 1350ء) برہمن انڈ پران (350ء۔ 250ء) دیو پران (550ء۔ 650ء) گرد واپران (900ء) کالیکا پران (1350ء) مارکنڈے پران (250ء) نارا سمہ پران (400ء۔ 500ء) پدم پران (750ء) سکند پران (700ء۔ 1250ء) وامن پران (450ء۔ 900ء) دیو پران (350ء)، شنو پران (450ء) یہ سب مل کر ہندو اسطوری قصوں کہانیوں کا ایک بہت بڑا سرچشمہ بن جاتے ہیں۔ ہندوستان کے قصوں کہانیوں کو طرح طرح سے متاثر کرتے ہیں، کردار، واقعات، سحر انگیز فضا نگاری سب پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ بہت سی کہانیاں ایسی ہیں جن میں دیوتا انسانوں کی طرح جیتے اور مرتے ہیں، مرنے کے بعد پھر زندگی حاصل کر لیتے ہیں ان کے تجربے اور بنیادی مسائل عام انسانوں جیسے ہوتے ہیں۔ ہندوستانی قصوں اور کہانیوں کا مطالعہ کیا جائے تو ایسے دیوتاؤں سے ملتے جلتے مختلف قسم کے آرکی ٹائپل (archetypal) کردار بھی نظر آئیں گے۔ ہندوستان کی قدیم کہانیوں پر گہری نظر رکھی جائے تو جانے کتنے پچھلے ہوئے مابعد الطبیعیاتی اصول، علامتی سچائیاں اور حیرت انگیز واقعات ملیں گے۔ یہ سب اسطوری دیو مالا کی دین ہیں۔ لوک کہانیوں سے بہت سے تجربوں اور پیکروں کا جو سفر شروع ہوا وہ دیو مالا میں جذب ہو گیا، دیو مالا نے ان کہانیوں، تجربوں اور پیکروں کو نئی نئی صورتیں عطا کیں، یہ بھی ہوا کہ بہت سی ملتی جلتی کہانیوں کے مفہام یکساں نہ رہے مختلف مفہام پیدا ہو گئے، دیو مالا کی علامتوں نے مختلف انداز اور مختلف مفہام کے ساتھ ہندوستانی قصوں کہانیوں کو متاثر کیا ہے۔

دیو مالاؤں میں عورتوں کو بڑی اہمیت دی گئی، اس کی تخلیق سے جو کہانی اپنشدوں سے شروع ہوئی ہے وہ یوپی اور ماں کے روپ تک پہنچی ہے۔ اس کے جانے کتنے روپ اور پیکر ہیں، ہندوستانی قصوں کہانیوں پر ان پیکروں کے گہرے اثرات ہوئے ہیں۔ ایک اپنشد (Brhadaranyaka) میں یہ کہانی ملتی ہے کہ ابتدا میں انسان (پرش) کی صورت میں صرف ”آتم“ (روح) تھی پرش نے ہر جانب دیکھا اس کے سوا کوئی موجود نہ تھا، وہ جج پڑا ”میں ہوں! صرف میں!“

پھر وہ خوفزدہ ہوا، وہ تھا اور اس کی تنہائی تھی، اپنی تنہائی کو شدت سے محسوس کرتے ہوئے وہ خوفزدہ ہو گیا۔ اس کے بعد پھر خیال آیا جب

صرف میں ہوں تو خوف کس بات کا؟ کوئی اور ہے نہیں، خوف جاتا رہا، اس کا احساس جمال متحرک ہوا، چاہت بیدار ہوئی اور وہ حصوں میں تقسیم ہو گیا اس کے سامنے ایک عورت کھڑی تھی دونوں ایک دوسرے کی جانب بڑھے اور ایک دوسرے میں جذب ہو گئے، وجود کی خوشبو کی تقسیم ایسی تھی کہ جب تک ایک دوسرے سے مل نہ جاتے ”عظیم خوشبو“ حاصل ہی نہیں ہوتی۔ پھر ہندو دیو مالا میں عورتوں کے جانے کتنے اور کیسے کیسے کردار شامل ہونے لگے۔ ماں کے پیکر نے قصوں کہانیوں کو طرح طرح سے متاثر کرنا شروع کیا، ماں اپنی مخصوص قدروں کے ساتھ مختلف صورتوں میں نظر آنے لگی، لکشی اور سرسوتی کے ساتھ کالی کا پیکر بھی ابھرا۔ درگادس کروڑ رتھوں پر سوار نظر آئی کہ جن میں انگنت ہاتھی اور گھوڑے جتے ہوئے ہیں۔ بھیاںک عفریت کے سامنے پاروتی کے ایک ہزار بازو نکل کر عمل کرنے لگتے ہیں۔ ہر بازو کی اپنی خصوصیت ہے ہر خصوصیت کا ایک نام ہے۔ درگام کی دس صورتیں ہیں ہر صورت نے خاص تصورات و اقدار کا احساس دلایا ہے۔ عورت کے انگنت روپ کا ایک طویل سلسلہ جاری رہا ہے، اسطور نے ہر روپ میں نئی معنویت پیدا کر دی جس کی وجہ سے عورت کے کردار اور اس کی نفسیات کے انگنت پہلو سامنے آتے گئے قدیم قصوں کہانیوں نے ان کے اثرات قبول کیے۔ ممتا کے رس سے سرشار عورتیں بھی ملیں اور سیکس کے پیکر بھی ملے۔ ایک اسطوری کہانی ہے کہ جس میں برہما ایک سیاہ فام عورت کی تخلیق کرتے ہیں جو موت کی دیوی ہے۔ عورت کے تعلق سے دیو مالا کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ پرش اور دیوتاؤں کی کشش میں دیوتا کبھی خوبصورت عورتوں کو خلق کر کے پرش کو گمراہ کرتے ہیں اور کبھی بد صورت نسوانی چہروں سے پرش میں خوف پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مہابھارت میں بھشم پودھسٹر کو سیاہ فام موت کی دیوی کی کہانی سناتے ہیں کہتے ہیں کہ برہما نے ایک سیاہ فام موت کی دیوی کو خلق کیا۔ وہ تلوار کی دھار کی طرح تیز اور آگ سے زیادہ گرم تھی۔ وہ زہر تھی، ناگن تھی، دیوتا بھی اسے دیکھ کر پریشان ہو گئے۔ یہ سب برہما کے پاس گئے پوچھا آپ نے ایسا کیوں کیا ہے، اسے ختم کرنا ضروری ہے۔ برہما نے اس سیاہ فام موت کی دیوی کو حکم دیا کہ وہ تمام انسانوں کو ختم کر دے۔ وہ عورت سر جھکائے خاموش کھڑی رہی، برہما نے ایک بار پھر کہا، وہ اسی طرح کھڑی رہی، اب برہما کو زیادہ غصہ آگیا کہا میں نے تمہیں صرف اسی کام کے لیے خلق کیا ہے تمہیں یہ کام کرنا ہے۔ اس سیاہ فام عورت نے کہا ”اے دیوتاؤں کے دیوتا، آپ نے مجھے موت کی دیوی کی صورت میں پیدا کیا ہے لیکن میں یہ کام کرنا نہیں چاہتی اس خوبصورت دنیا میں کہ جہاں انسان زندگی کی نعمتیں حاصل کر رہا ہے اپنی زندگی کو طرح طرح سے سنوار رہا ہے میں تباہی کا پیغام لے کر نہیں جاسکتی، معصوم انسانوں کا بھلا قصور کیا ہے کہ میں موت بن کر ان کی زندگی چھین لوں؟ برہما کا حکم تھا اس لیے موت کی اس سیاہ فام دیوی نے انسانوں کی زندگی چھین لی۔ پھر اس کے بعد سوم رس کی مدد سے انسان نے پھر جنم لیا اور ایک نسل کے بعد دوسری نسل کا سفر جاری رہا۔ یہاں غور کرنے کی ایک بات یہ بھی ہے کہ موت ہمیشہ ”یاما“ (Yama) کی صورت ملتی رہی ہے یعنی مرد کے پیکر میں یہاں عورت کے پیکر میں آئی ہے۔ بنیادی بات یہ ہے کہ جب انسان عمدہ اور اعلیٰ قدروں کی شکست و ریخت میں شریک ہو جاتا ہے تو تباہی اور بربادی تقدیر بن جاتی ہے جب ایک دنیا ختم ہو جاتی ہے تو دوسری دنیا کی تنظیم شروع ہو جاتی ہے انسان ایک بڑے بھیاںک تجربے سے گزر کر نئی زندگی اور نئی دنیا کا قدردان بن جاتا ہے۔ اچھی اور بری قدروں کے تصادم کی کہانیاں دیو مالاؤں میں بکھری ہوئی ہیں۔

ہندو دیو مالا میں عورت کی توانائی کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ پراکرتی کائنات کی تخلیق میں جو حصہ لیتی ہے اس کے مقابلے میں دیوتا زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ پراکرتی ہی پرش کو زندہ کرتی ہے اس میں تحرک پیدا کرتی ہے۔ شیوا اس وقت تک شولیعنی مردہ جسم ہے جب تک کہ نسوانی قوت اس میں زندگی پیدا نہیں کرتی۔ یہی پراکرتی، سنی اور ہمالیہ کی بیٹی پاروتی کی صورت اختیار کرتی ہے۔ بری قدروں کی تباہی کے لیے درگام کو جانے کتنے جنم لینے پڑتے ہیں، درگام کی طاقت توانائی یا ازجی کو اسطور میں جس طرح سمجھا گیا ہے اس کی مثال دنیا کی دیو مالا میں کہیں نہیں ملتی۔ عفریتوں سے مقابلہ کرنے کے لیے اس کے پاس جتنے رتھ، گھوڑے، ہاتھی وغیرہ ہیں ان سے طاقت کا اندازہ ہوتا ہے ساتھ ہی اس کی ایک آواز پر جتنی طاقتیں قریب

آجاتی ہیں ان کی تصویر حد درجہ حیرت انگیز ہے۔ غصے سے گرم اشیاء و عناصر، موت پر غم پانے والی توانائی، دور تک پھیلے ہوئے مضبوط ہاتھ، حد درجہ تیز ناخن والے پیکر جو اپنے ناخنوں سے عفرتوں کا گوشت نوچ لیتے ہیں، ایسے پیکر جو پہاڑوں کی مانند مضبوط ہیں جن کے دانت لمبے لمبے ہیں جن کی آنکھوں سے شعلے نکلے رہتے ہیں، جنہیں دیکھ کر چاند سورج تمللانے لگتے ہیں جن کے چہرے کبھی شیر کی طرح نظر آتے ہیں اور کبھی جنگلی سور کی طرح۔ اندازہ کیجئے بری قدروں کی تباہی اور اچھی قدروں کی تنظیم کے لیے نسوانی توانائی کو کتنی اہمیت دی گئی ہے۔ درگاہ کی دس صورتوں کو بہت نمایاں کیا گیا ہے، کالی بھی درگاہی کی ایک صورت ہے اور کالی کی بھی کئی صورتیں ہیں، ہندو دیو مالا میں عورت کی توانائی کی اہمیت کا احساس شدت سے ہو تو بدھ دیو مالا میں 'تار او' وجود میں آگئی۔

'عورت کے پیکر سے وابستہ جو کہانیاں ہیں ان کے بڑے دور رس اثرات ہوئے ہیں ہندوستانی قصوں کہانیوں نے ان سے مسلسل مختلف قسم کے رس حاصل کیے ہیں۔

'برہما' شیو اور وشنو ہندو دیو مالا کی تین بڑی معنی خیز علامتیں ہیں۔ ایک (برہما) خالق ہے، دوسرا (وشنو) خلق اشیاء و عناصر کا محافظ ہے اور تیسرا (شیو) تمام اشیاء و عناصر کو توڑ دیتا ہے۔

ان کی جانے کتنی کہانیاں ہیں جو صدیوں صدیوں سے سفر کر رہی ہیں اور تخلیقی ذہن کو طرح طرح سے متاثر کر رہی ہیں۔ برہما سرخ پیکر اور چار چہروں کے ساتھ ملتے ہیں، سرخ غالباً اس لیے ہیں کہ وہ خالق ہیں، تخلیق کا سرچشمہ ہیں، چار صورتیں یا چہرے اس لیے کہ عابد یہ سمجھ لے کہ چاروں دید ان کے چار منہ سے نکلے ہیں ان کی عبادت نہیں ہوتی۔ وشنو کا پیکر سیاہ ہے۔ ان کے چار ہاتھ ہیں۔ سمندر کی سطح پر ابھرے تھے، کروڑوں ان کی سواری ہے کہ جو نصف پرندہ اور نصف انسان ہے شیو کے پانچ چہرے اور چار بازو ہیں، تیل ان کی سواری ہے۔ برہما خلق کرتے جاتے ہیں وشنو زندگی کی حفاظت کرنے میں مصروف رہتے ہیں اور شیو شکست و ریخت پسند کرتے ہیں کائنات کے ٹوٹ جانے کے بعد تخلیق کا سلسلہ پھر جاری رہتا ہے تحفظ کے لیے وشنو موجود رہتے ہیں اور شیو کا عمل بھی جاری رہتا ہے، زندگی کا یہ چکر جاری ہے جاری رہے گا، تخلیق کا عمل کبھی ر کے گا نہیں، "پدما پران" میں ایک بہت دلچسپ تمثیل ہے، ہوا یوں کہ بھرگورشی کے پاس دوسرے کئی رشی آئے اور ان سے گزارش کی کہ وہ وشنو، برہما اور شیو کے پاس جائیں اور یہ دیکھیں کہ ان میں کون سب سے زیادہ خوبیوں کا مالک ہے۔ بھرگورشی اسی وقت ہوا پر سوار کیلاش کی جانب روانہ ہو گئے۔ برہما کے پاس پہنچے تو شدت سے محسوس کیا کہ برہما حد درجہ مغرور ہیں اتنے بڑے رشی کو دیکھ کر کھڑے ہو کر استقبال بھی نہیں کیا۔ ان کے گرد بہت سے دیو تانہ بیٹھے تھے اور وہ خود کنول کے ایک خوبصورت پیکر کے اندر تھے۔ بھرگورشی کے مطابق انہیں کھڑے ہو کر استقبال کرنا چاہئے تھا انہیں چاہئے تھا کہ وہ کوئی خوبصورت تقریر کرتے، بھرگو جیسے رشی کی عظمت سمجھاتے، بھرگورشی نے برہما کو شراب دیا کہا تم بہت مغرور ہو، تم نے مجھے عزت نہیں دی لہذا تم کبھی پوچھ نہیں جاؤ گے کوئی تمہاری عبادت نہیں کرے گا۔ اور ہوا ایسا ہی، برہما کی عبادت نہیں ہوتی، اس کے بعد بھرگورشی پہنچے شیو کے پاس کیا دیکھتے ہیں سامنے 'نندنی' بیٹھا ہے پوچھا شیو کہاں ہیں نندنی نے جواب دیا "آپ اس وقت شیو سے نہیں مل سکتے وہ دیوی کے ساتھ عشق و محبت کی دنیا میں ڈوبے ہوئے ہیں، میں آپ کو اندر جانے نہیں دوں گا" یہ سنتے ہی بھرگورشی کو غصہ آگیا اور انہوں نے فوراً شراب دے دیا "اے شیو تم اسی طرح عیش و عشرت کی زندگی میں گم رہو گے، تمہاری اور تمہاری دیوی کی پہچان 'لنگ' اور 'یونی' سے ہوتی رہے گی لہذا تمہاری عبادت نہیں ہوگی تمہارے لنگ ہی کی عبادت ہوگی اور یہی ہوا۔ بھرگورشی وشنو کے پاس آئے، وشنو دودھ کے سمندر کے اوپر لیٹے ہوئے تھے اور لکشی ان کے پاؤں کو داب رہی تھیں۔ بھرگورشی پر نظر پڑتے ہی دونوں کھڑے ہو گئے، ہاتھ جوڑ کر ان کا استقبال کیا، بھرگورشی خوش ہو گئے اور آشر واد دیا کہ اے وشنو تیری عبادت ایک دنیا کرے گی اور وہی ہوا!

یہ ایک غیر معمولی علامتی تمثیل کہانی یا ڈراما ہے۔ زندگی کے تین پہلوؤں کی تین بڑے دیوتاؤں کے مزاج اور عمل کے پیش نظر ابھارا گیا ہے۔ ایک جانب غرور ہے دوسری جانب لذت آمیز زندگی اور تیسری جانب نفیس قدروں کا گہوارہ۔

ہندو دیو مالا کی ایک اور بڑی خصوصیت پر نظر رکھنے کی ضرورت ہے، یہ خصوصیت ہے انسان کی عظمت کا احساس! یونانی اور مصری صنمات میں دیوتا آسمانوں سے اتر کر انسان کی زندگی میں الجھنیں پیدا کرتے ہیں وہ انسان کے قد کو اتنا بڑا دیکھنا نہیں چاہتے کہ آسمانوں پر انہیں تکلیف پہنچے۔ نیچے اترتے ہیں اور انسان کی زندگی میں غمی پیدا کرتے ہیں اور پھر اپنی طاقت کا احساس دلاتے ہیں یہ بتاتے ہیں کہ ان کی قوت اور توانائی کے سامنے انسان کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ ہندوستانی دیو مالا میں اس کے برعکس انسان اپنی طاقت اور توانائی سے آسمانوں پر چل پل پیدا کر تارہتا ہے۔ دیوتا اس سے گھبراتے ہیں اس کے علم سے متاثر ہوتے ہیں، انسان اور خصوصاً شامنیوں کا احترام کرنا جانتے ہیں، انسان کی عظمت کا جو احساس ہندو دیو مالا میں ملتا ہے وہ دنیا کے کسی دیو مالا میں نظر نہیں آتا۔ یہاں تو دیوتا بھی انسان کے ساتھ مل کر معتمد کرتے نظر آتے ہیں تاکہ زندگی زیادہ سے زیادہ خوبصورت بنے۔

ہندو دیو مالا نے ہندوستانی قصوں کہانیوں کو قدروں کے تصادم کا احساس بخشا ہے، دیوتاؤں (اچھی اقدار) اور عفریتوں (بری اقدار) کی کشمکش میں خوبصورت اور نفیس قدروں کی جیت یا فتح کو اہمیت دی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہندو مالا کی بنیاد ہی اس تصادم اور کشمکش پر ہے۔ اسی طرح اس دیو مالا نے علامتوں، پیکروں اور اشاروں کی ایک بڑی دنیا بخش دی ہے، ایک پھیلی ہوئی گہری اور معنی خیز دنیا۔ آگنی، رودر، لنگ، وایو، آکاش، پاتال، گزگا، مچھلی، درخت، غار، جنگل، درخت، پودے پھول، یہ سب معنی خیز علامت پیکر اور اشارے بن کر سامنے آتے رہے ہیں۔ ہندوستان کی قدیم کہانیوں اور داستانوں نے مختلف انداز سے انہیں اپنایا ہے۔

ہندو دیو مالا نے کرداروں کی ایک عجیب و غریب کائنات بخش دی ہے، ان کی نفسیات اجاگر کی ہے۔ ان کے عمل اور رد عمل کے ساتھ ان کے قے سنائے ہیں، مختلف طبقوں کے کرداروں نے قصوں میں نہ جانے کتنے دلچسپ پراسرار، روشن اور واضح پہلو پیدا کر دیے ہیں۔ دیو مالا کے قصوں کہانیوں کا یہ کارنامہ بھی کم اہم نہیں ہے کہ زندگی کے تسلسل کا احساس ہر وقت ملتا رہتا ہے، شکست و ریخت کے بعد ایک نئی زندگی کی تشکیل ہوتی رہتی ہے، موت بھی زندگی کو چھین نہیں سکتی، موت آتی ہے صرف اس لیے کہ ایک نئی زندگی حاصل ہو جائے۔ ہندو دیو مالا نے انگنت واقعات و قصے میں انسان کی عظمت کا احساس دلایا ہے، انسان کا قد دیوتاؤں سے بھی بلند نظر آنے لگتا ہے۔

دیو مالا نے ماحول کی پیشکش اور فضا نگاری کا بھی شعور عطا کیا ہے۔ ہندوستانی قصوں کہانیوں قدیم داستانوں میں جو ماحول اور فضا میں ملتی ہیں وہ صمیمی ماحول اور فضاؤں سے بہت قریب ہیں، ابتدائی داستانوں اور حکایتوں نے اس خصوصیت کو شدت سے قبول کیا ہے۔

’مہا بھارت اور پرانوں خصوصاً آگنی پران، پدم پران اور بھگوت پران سے متاثر ہو کر سنسکرت میں منظوم و منثور قصے لکھے گئے، فلکشن کی بعض خصوصیتوں کو لیے ایک کے نمونے سامنے آئے۔ ’اوتار رس‘ لیے جانے کتنے بہادر ہیر و پید ا ہوئے، ایک قدیم کہانی میں انسان برہما کے منہ سے ویدوں کو چرا لیتا ہے برہما سوئے رہتے ہیں خبر ہی نہیں ہوتی کہ انسان ان کے منہ سے ویدوں کو چھین لے گیا ہے۔ پرانی داستانوں میں سفر کی جو کہانیاں پیش ہوئی ہیں ان پر دیو مالا کے گہرے اثرات نظر آتے ہیں طلسمی اور پراسرار داستانوں اور قصوں میں صورتیں تبدیل کرنے کا عمل صنمات ہی سے تعلق رکھتا ہے۔ کہانیوں کے ابتدائی فنکاروں نے داستان لکھتے ہوئے دیو مالا کی پراسراریت کو مختلف انداز سے قبول کیا ہے۔ دیو مالا کی رومانیت نے کہانی کاروں اور داستان نگاروں کو طرح طرح سے متاثر کیا ہے، سمندر کا سفر ہوا آسمانوں کا یا پاتال کا، اسطوری فضا میں اسطوری ماحول کی پہچان ہوتی رہتی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ سنسکرت اور ملیالم کی ابتدائی کہانیوں پر دیو مالا کے بڑے گہرے اثرات ہیں، کالیداس کی شکنتلا، چاہے جہاں

سے بھی آئی ہو اس تخلیقی ذکاوت نے اسے اپنی دیومالا کی صورت دے دی ہے۔ میگھ دوت، کاہر منظر ایک کہانی پیش کرتا ہے اور ہر کہانی اسطوری رنگ لیے ہوئی ہے میگھ دوت، بھی کالیداس کی اپنی دیومالا ہے۔ جن حضرات کو 'برہت کتھا' کی خبر ہے وہ جانتے ہیں کہ ہندوستانی فکشن میں اس کا یہ ناول کی کیا اہمیت ہے۔ 'برہت کتھا' پر ہندوستانی دیومالا کا بڑا گہرا اثر ہے۔ کہا جاتا ہے کہ برہت کتھا کا رشتہ پالی زبان و ادب سے بڑا گہرا ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ پالی زبان و ادب میں ایسی بہت سی کہانیاں اور داستانیں لکھی گئی ہیں کہ جن پر دیومالا کے گہرے اثرات ہیں اور یہ بھی کہا جاتا ہے کہ پالی اور دوسری قدیم زبانوں کے ادب اور خصوصاً فکشن نے دیومالا کو بڑی شدت سے متاثر کیا ہے۔ دیومالا کی جانے کتنی کہانیاں لوک ادبیات کی دین میں اور لوک ادبیات سے نکل کر یہ کہانیاں پالی، سنسکرت، ملیالم اور دوسری زبانوں میں پہنچی ہیں۔ جاتک کہانیاں ہندوستانی دیومالا میں جذب ہوئی ہیں۔

ابتدا میں کتھا (کہانی) کی پانچ قسمیں تھیں۔ ایک کا تعلق دھرم سے تھا یعنی اعلیٰ اقدار، دوسرے کا تعلق ارتھ سے یعنی دنیاوی مسائل اور آسائش اور آرام سے، زندگی کی خوبصورت لذتوں سے۔ تیسرے کا سکھ سے یعنی خوشی اور مسرتوں سے، طرح طرح کی خوشیوں اور مسرتوں اور مفلسوں کی خوشی اور دولت مندوں کی خوشی، اور چوتھی کا چکستا سے یعنی صحت اور اچھی زندگی سے۔ پالی کہانیوں میں یہ قسمیں موجود ہیں۔ دھرم کو اہمیت دینے والی کہانیاں بدھ نظریے سے قریب ہیں۔ ارتھ سے متعلق کہانیوں میں دوسروں کی مدد کرنے کا رجحان زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ دشمنوں کو دوست بنانے کا رجحان زیادہ توجہ طلب ہے۔ اسی میں مسرت حاصل ہوتی ہے، یہ بھی بدھ ازم سے قریب تر ہے۔ سکھ کے نکتے کو ابھارنے والی کہانیاں انسان اور اشیاء و عناصر کی محبت پر زور دیتی ہیں چکستا (صحت) کے رمز کو سمجھانے والے قصے ذہن کو نروان کی منزل تک پہنچاتے ہیں۔ سری لنکا میں پالی زبان میں بہت سی ایسی کتھائیں لکھی گئی ہیں کہ جن میں ان قسموں کی پہچان ہوتی ہے۔ قدیم قصوں کہانیوں اور کاویہ کتھا کا مطالعہ ہو گا تو بہت سی نئی سچائیاں اجاگر ہوں گی۔

اسطور / دیومالا ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ ہے۔ اس کے ساتھ یہ بھی ایک بڑی سچائی ہے کہ قدیم قصوں کہانیوں، داستانوں، حکایتوں، لوک قصوں، کہانیوں، گیتوں اور جاتک کتھاؤں اور کاویہ کتھاؤں نے دیومالا / اسطور کو بھی بڑی شدت سے متاثر کیا ہے۔

ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک قدیم سرچشمہ

پران

● عرصہ ہوا اور یحسان محمد ابن احمد البرونی (پیدائش 973ء) کی معروف تصنیف ”کتاب الہند“ سے اس بات کا علم ہوا تھا کہ پرانوں کی تعداد اٹھارہ ہے۔ کتاب الہند کا انگریزی ترجمہ نظر سے گزرا تھا (1) جب سے پرانوں کی تلاش میں تھا آہستہ آہستہ انگریزی زبان میں مجھے اٹھارہ پران مل گئے۔ انہیں پڑھتے ہوئے اس سچائی کا احساس ہوا کہ پران (Puranas) ہندوستانی قصوں کہانیوں کے ایک قدیم سرچشمے کی خبر دیتے ہیں۔

’پران‘ کے معنی ہیں ’پرانا‘ قدیم مفہوم ہے ”پرانی کہانی“ (Purana makhyanam) پرانوں کی جڑیں ہندوستان کی قدیم تاریخ اور ساج میں بیوست ہیں، لوک کتھاؤں کہانیوں سے ان کا سفر شروع ہوا تو دیومالا کی منزل آئی اور پھر ادبیات کی منزل! قدیم اور قدیم تر مذہبی خیالات اور تجربات نے انہیں اپنا رنگ و آہنگ بخشا، تخیلی واقعات و کردار کو ایسا تحرک عطا کیا کہ وہ زندہ حقیقتوں اور سچائیوں کی طرح محسوس ہونے لگے، کہانیوں سے کہانیاں، واقعات سے واقعات اور کردار سے کردار جنم لینے لگے۔ عقائد کی مضبوط گرفت میں رہنے کے باوجود عوامی احساسات و جذبات لیے پرانوں کی کہانیاں ہندوستانی قصوں کہانیوں کا سرچشمہ بن گئیں، کہانیاں سینہ بہ سینہ چلیں، دن بھر کی تھکن دور کرنے کے لیے کبھی کھیتوں میں الاؤ کے گرد بیٹھ کر سنائی جانے لگیں۔ ابتدا میں کہانی سنانے والا اہم تھا، ایک جگہ بیٹھ کر رماناں اور مہابھارت کے واقعات اور قصوں کو سنانے کا سلسلہ بھی بہت پرانا ہے، پرانوں کی کہانیاں بھی سنائی جاتی تھیں لوک کتھاؤں کا جنم اسی طرح ہوا ہے، محققین کہتے ہیں کہ مہابھارت کا بغور مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت روشن ہوگی کہ بنیادی طور پر یہ بھی ایک پران ہے اور رماناں کے کئی باب اور کردار پرانوں کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ ویدی قصوں میں بھی پرانوں کے بہت سے واقعات و کردار کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ رگ وید کے نغموں میں بھی ان کی صورتوں کے عکس ملتے ہیں مختلف عہد میں مذہبی تصورات اور عقائد نے پرانوں کو اتنی شدت سے اپنایا ہے کہ ان کی ادبی اہمیت کی جانب توجہ ہی نہیں دی گئی انہیں قدیم افسانوی ادب یا لٹریچر کا ایک روشن رخ سمجھا ہی نہیں گیا۔ عقائد و تصورات نے عوامی ذہن اور سائیکس پر ابھرے ہوئے کردار و واقعات کو اور ہی انداز سے نقش کرنے کی مسلسل کوشش کی کہانیوں کو آگے بڑھایا کہانی سے کہانی اور کردار سے کردار پیدا کرنے کی سعی کی۔ عوامی ذہن کے تراشے ہوئے خوبصورت واقعات اور چاندی کی طرح چمکتے ہوئے کردار توہمات، مابعد الطبیعات اور لاشعوری طور بنائے ہوئے اسطوری واقعات میں گم ہو گئے، عوامی سائیکس کی رومانیت کی پہچان مشکل ہو گئی۔ پرانوں کے باطن میں اترنے کی کوشش کی جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم ہندوستانی قصوں کہانیوں کے ایک قدیم سرچشمے کو بخوبی نہ جان لیں۔ پرانوں سے اس بات کی خبر ملتی ہے کہ قدیم کہانی سنانے والوں کا تجسس غیر معمولی نوعیت کا تھا، وہ اپنا تجسس کہانیاں سننے والوں کو عطا کر دیتے تھے۔ پران پران پڑھتے جاتے۔ یہ بات بڑی شدت سے محسوس ہوگی کہ ابتدا سے ہندوستانی ذہن دنیا اور کائنات اور انسان کی تخلیق کے تعلق سے سوچتا رہا ہے۔ پرانوں کے اندر اترتے جاتے محسوس ہوتا جائے گا کہ قدیم کہانیوں کے موضوعات میں بڑی پراسراریت ہے، کہانیوں کی فضا آفرینی میں کہانی کار رومانی ذہن حد درجہ متحرک ہے، تحیر کا حسن ہر جگہ موجود ہے، کہانی سنانے والا کہانی سننے والوں کو متحیر کرتا ہے ان کے ذہن کو اس وقت تک اپنی گرفت میں لیے رہتا ہے جب تک کہ کہانی ختم نہیں ہو جاتی اور یہ کتنی بڑی بات ہے کہ متحیر

کردینے والے واقعات و کردار کہانی سنانے والوں میں ایسے تاثرات ابھارتے ہیں کہ ان کے ذریعہ یہ کہانیاں دوسرے قبیلوں اور علاقوں میں پہنچ جاتی ہیں اور کہانیوں کا یہ سفر جاری رہتا ہے۔ پرانوں کی کہانیوں کی نہ جانے کتنی خصوصیات ہیں لیکن چند ایسی ہیں کہ جن پر نظر ڈالنا ضروری ہے، مثلاً رومانیت اور شدید رومانیت، تھیر کا حسن و جمال، کائنات، دنیا، انسان اور دیوتاؤں کے جلال و جمال کی تصویریں، انسان اور حیات و کائنات کی وحدت کا احساس و شعور، تخلیق کی پراسراریت اور پراسرار تخلیقی عمل کا نہ رکسنے والا سلسلہ اور انسان کی فکر و نظر، عقاید اور مذہبی تصورات نے جب ان کہانیوں کو اپنایا تو پرانوں کی بنیادی امتیازی خصوصیات ہی کے پیش نظر اصول اور قاعدے کیے۔ مثلاً یہ کہ ایک اچھے مہاپران (Mahanpurana) کی سب سے بڑی خصوصیت یہ ہے کہ وہ کائنات کی ابتدا اور اس کی تخلیق (Sarga) کی کہانی پیش کرے۔ پھر وقت و وقت پر مختلف دور اور عہد میں اس کی تباہی اور اس کی نئی تخلیق، (Pratisarga) مختلف عہد میں دیوتاؤں اور رشی منیوں کی پیمان، (Vamsa) انسان کا جنم اس کی نسل (منو دور) (Manvantaram) اور سورج اور چاند کی نسل (سورج ونشی اور چندر ونشی) (Vamsanucarita) کے ہیرو کے قہے سنائے۔

قدیم ہندوستانی قصوں کہانیوں یا قدیم پرانوں میں کہانی سنانے والے یا کہانی کار نے کائنات کی ساری چیزوں، تمام اشیاء و عناصر کو ایک وحدت میں محسوس کیا تھا، چاند ستارے سورج سیارے، درخت، پودے، مٹی، بادل، آسمان، جانور پرندے سب ایک وحدت کا احساس دلاتے تھے، اپنے لگتے تھے، طبقاتی زندگی کا تصور نہ تھا، عالموں اور رشی منیوں کا احترام ضروری تھا اور یہ صرف علم حاصل کرنے کے لیے، رشی منیوں نے بھی کوئی طبقہ نہیں بنایا تھا وہ دیوی دیوتاؤں اور اسرار حیات سے قریب تھے، عوامی زندگی نے ان سے مسلسل کچھ جاننے کی کوشش کی، ان کی وجہ سے دیوی دیوتا بھی دور نہ تھے، کہانیوں سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اگر انسان پر کوئی بدروح یا دیہ وغیرہ کا حملہ ہو تا یا کھیتوں کا کوئی نقصان ہو تا تو یہی عالم رشی منی اور یہی دیوی دیوتا مدد کو آجاتے، قدیم کہانی سنانے والوں نے لوگوں کو خوفزدہ نہیں کیا، انہیں اچھی اچھی کہانیاں سنا کر خوش رکھا ہے، انہیں اپنی سطح سے مسرت اور بصیرت عطا کی ہے تمام اشیاء و عناصر اور تمام دیوی دیوتاؤں کو اور تمام انسانوں کو ایک لڑی میں پرو دیا ہے، جب سے عقاید اور نظریات نے ان کہانیوں کو استعمال کرنا شروع کیا ایک مابعد الطبیعیاتی فضا قائم ہو گئی، رشی منی بھی دور ہو گئے دیوی دیوتا بھی دور ہو گئے، سورج ونشی (Surya Vamsha) اور چندر ونشی (Chandra Vamsha) اور شاہی خاندانوں (Vamshanucharita) کے افراد سامنے آنے لگے اور پھر عوامی زندگی میں درجہ بندی شروع ہو گئی، حلقے بننے لگے، طبقاتی زندگی وجود میں آگئی، عقاید و نظریات سے دنیا پر حکومت کرنے کا حق شاہی خاندانوں کو دے دیا انہیں دے دیا کہ جو سورج ونشی خاندان سے تعلق رکھتے تھے یا پھر چندر ونشی خاندان سے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ لوک کتھاؤں اور قصوں کی منزل سے پرانوں کے آگے بڑھتے ہی اسطور کی بڑی محدود اور گھٹک دنیا ملی۔ جو لوک کتھاؤں کی خوبصورت اور پراسرار دیو مالا کی رومانیت اور بہالیت سے مختلف تھی۔ قدیم ترین پرانوں کی گاتھائیں سینہ بہ سینہ چلتی رہی ہیں، ان کے کرداروں نے مختلف علاقوں کا سفر کیا ہے۔ غور کیجئے مہابھارت کے کئی قصوں کی ابتداء اس طرح ہوئی ہے، ”پرانوں میں اس طرح سنا گیا ہے۔“

مہابھارت میں (12-342) تخلیق کی جو کہانی پیش ہوئی ہے اور سانپ کی قربانی کا جو ذکر ہوا ہے ان میں پران کی جانب واضح اشارہ ہے۔

آئیے پہلے 18 پرانوں کے نام جان لیں:

- (1) برہما پران (2) پدما پران (3) وشنو پران (4) شیو پران (5) بھگوت پران (6) ناد پران (7) مارکنڈے پران (8) آگنی پران (9) بھو شن پران (10) برہما دیو اور تاپر پران (11) لنگ پران (12) وارہا پران (13) اسکندر پران (14) وامنا پران (15) کرما پران (16) معسیا پران (17) گرو دا پران (18) برہما نڈ پران۔

مجھے دواؤ پران کا بھی ایک نسخہ ملا ہے، یہ پران بھی کم اہم نہیں ہے۔

ان پرانوں نے مذہبی کتابوں کی حیثیت حاصل کر لی ہے۔ کئی پران اور بھی ہیں، اٹھارہ پران کو اہم ترین تصور کیا جاتا ہے انہیں مہا پران کہتے ہیں ان کے علاوہ دوسرے پرانوں کو اپا پران (Upapurana) کہا جاتا ہے، مہابھارت میں تین پرانوں کے نام ملتے ہیں مارکنڈے، وایو اور مہاتیا۔ پران کا لفظ رمان اور مہابھارت دونوں میں استعمال ہوا ہے۔ اندازہ ہوتا ہے کہ دونوں میں ایک کی کہانیاں کہاں جڑی ہوئی ہیں صدیوں کے سفر میں پرانوں اور ان کے قصوں اور کرداروں کی صورتیں بدلتی رہی ہیں، قدیم ترین پران ہرگز اپنی اصلی صورتوں میں موجود نہیں ہیں۔ قدیم قصوں کے مزاج اور ان کے خصوصیات تک پہنچنا ہے تو ان تمام پرانوں کے باطن میں اترا نا ہو گا۔ ظاہر ہے ادبی اور فنی اقدار و صفات کی پہچان آسان نہیں ہے۔ آرٹ اور لٹریچر کا طالب علم ان کا گہرا مطالعہ کرتے ہوئے اس سچائی کو یقیناً پالیتا ہے کہ پرانوں میں قدیم ترین قصوں اور کرداروں کی دنیا آباد ہے۔ کہانی کار کا وژن پھیلا ہوا اور گہرا ہے، وہ ایک پراسرار و مافی طبعی فضا کی تشکیل کرتے ہوئے حیات و کائنات کو اپنی سطح پر سمجھانے کی کوشش کرتا ہے، سچائی یا حقیقت کی نئی تخلیق کرتا ہے، کرداروں کے احساسات اور جذبات کو سننے والوں کے شعور و احساس میں جذب کر دینے کی ذکاوت کو شش کرتا ہے۔ پرانوں کو جو نام دیے گئے وہ بہت بعد کی بات ہے۔ اکثر شاہی خاندانوں اور ان کے افراد کا ذکر پرانی کتھاؤں میں اس طرح جذب ہو گیا ہے کہ انہیں علاحدہ کرنا آسان نہیں ہے، مثلاً دشنو پران میں موریہ خاندان (326 ق م۔ 184 ق م) وایو پران میں گپت خاندان (320ء۔ 330ء) اور مہاتیا پران میں آندھرا خاندان (پنجمی کا خاتمہ 236ء میں ہوا) کو بخوبی پہچانا جاسکتا ہے اسی طرح ذاتوں کی تقسیم کا ذکر ملتا ہے۔ ان باتوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ پرانوں میں تبدیلیوں کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ ابتدا میں راہبانہ لٹریچر سے پرانوں کا کوئی تعلق نہ تھا، ان کہانیوں کے خالق وہ تھے جو ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں جاتے اور لوگوں کو جمع کر کے کہانیاں سناتے انہیں سوتا (Sutas) بھی کہا گیا ہے۔ کم و بیش ہر پران میں سوتا ماہر سنا (Suta) lomaharsana اور اس کے بیٹے اُگر سرواس (Ugrasravas) کے نام ملتے ہیں سوتا اور سوتی (Sauti) دونوں کے معنی کہانی سنانے والے کے ہیں ان دونوں لفظوں کا استعمال اتنا ہوا ہے کہ یہ دونوں خاص کردار بن گئے۔ سوتا، اونچے طبقے کے نہیں تھے ان کی کہانیوں میں ویدوں کی کوئی بات نہیں ہوتی تھی ویدوں اور مہابھارت اور رمان نے سوتا اور سوتی کی کہانیوں کو اکثر مقامات پر اپنانے کی کوشش کی ہے۔

برہمنوں اور خصوصاً چھوٹے بڑے مندروں کے پجاریوں اور راہبوں نے پرانوں کو اپنا شریعہ کیا تو گھوم گھوم کر کہانی سنانے والے سوتا اور سوتی، عوامی جذبوں کو آہنگ بخشنے رہنے کا سلسلہ قائم کرنے والے گم ہوتے گئے۔ 'سوتا' اور سوتی کا متحرک ادارہ نوٹ کیا۔ اور پرانوں کے قصوں کو ایک جانب سنسکرت کے عالموں اور ویدوں کے جاننے والوں نے اپنا لیا اور دوسری جانب یا ترا کرنے والوں کے مرتزوں اور مختلف دیوتاؤں کے نام پر مندر بنا کر بیٹھنے والے پروہتوں نے اپنے طور پر ان میں ترمیم و تخیل شروع کر دی اور صرف یہی نہیں بلکہ اپنے دیوتاؤں کو مرکزی حیثیت دے کر پرانی کہانیاں بھی ان سے وابستہ کر دیں اور پرانی کہانیوں کا مزاج ہی بدل دیا، کردار تبدیل کر دیے، فوق الفطری ماحول میں ذہن کو ابھارنے کی کوشش کی۔ ہر مندر کا مرکزی دیوتا اہمیت اختیار کر گیا۔ پجاریوں اور پروہتوں نے اپنے اپنے دیوتاؤں کے کرشمے اور معجزے دکھائے، چونکہ مختلف پروہتوں نے ایک ہی طرح کے قصے پسند کیے اس لیے ان کے قصوں میں بڑی یکسانیت پیدا ہو گئی ان کے مختلف دیوتا ایک جیسے لگنے لگے اور ان کا عمل بھی ایک جیسا ہو گیا۔ ایک ہی واقعہ کئی پرانوں میں مختلف دیوتاؤں کی کہانیوں میں ملتا ہے۔ رفتہ رفتہ پرانوں کا عوامی ادب گم ہو گیا، عوامی ادب کے تمام واقعات و کردار، ان کی تمام رومانیت چھوٹی چھوٹی عبادت گاہوں میں جانے کہاں کھو گئے۔ ہر ماہ پران میں برہما کے وجود میں آنے کی کہانی جو دشنو پران میں دشنو کے وجود میں آنے کی کہانی ہے برہما ہی دشنو بن گئے ہیں سمندر کی سطح پر لیٹے ہوئے برہمایا دشنو توجہ طلب ہیں پانی تارا ہے اور آئینا (ayana) بستر، اسی لئے دشنو کو نارائن کہتے ہیں دونوں پرانوں میں برہم انڈ کا ذکر بھی توجہ طلب ہے۔ کائنات اور اشیاء و عناصر کی تخلیق کا سلسلہ دونوں پرانوں میں ایک ہی طرح سے قائم ہے۔

پرانوں کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک اہم بات یہ ہے کہ ان سے ہندو ازم کے مطالعے کے لیے ایک نظر ملتی ہے ایک وژن ملتا ہے پران ہندو دیو مالا کو سمجھنے کا ایک بڑا ذریعہ ہیں۔ ہندوستان کے قدیم نظریات کے مطالعے میں بھی ان سے بڑی مدد ملتی ہے۔ مذہبی عقائد اور تصورات، اخلاقی اور فلسفیانہ خیالات اور توہمات وغیرہ کے مطالعے کے لیے پرانوں کی کہانیاں بہت اہم ذریعہ ہیں۔ پرانی عوامی کہانیاں اسطوری اور فلسفیانہ رنگ اختیار کرتی ہیں، دوسری اہم بات یہ ہے کہ قدیم کہانیوں کے نہ جانے کتنے جلوے ملتے ہیں، سورج (سوریہ) کی کہانی قدیم قبائلی زندگی کا ایک انتہائی دلچسپ افسانہ ہے۔ قدیم مصر اور قدیم یونان میں بھی سورج کی کہانیاں ملتی ہیں لیکن سوریہ یا آفتاب کا ایسا تحریک سوچتا ہوا کردار کہیں نہیں ملتا ہے۔ سوریہ کی کہانی میں کھلیب، ادیتی، سجما، و شوکرما، چھلیا اور سوریہ کے بیٹوں کے کردار ایک بہت ہی دلچسپ قصے کو جنم دیتے ہیں اسی طرح چندرما، مارکنڈے، کبیرا، گرودھ والی (ریتوں کا راجا) کے کردار خالص عوامی ذہن کی تخلیق نظر آتے ہیں، تحیرات کی دنیا میں ان کرداروں کا نفسیاتی عمل اور رد عمل توجہ طلب بنتا ہے، بظاہر وہ جتنے بھی فوق الفطری کردار دکھائی دیں وہ انسان کے تخیل اور احساس اور جذبے سے زیادہ قریب ہیں۔ پہاڑوں، ندیوں اور آسمانوں اور پاتالوں کے ذکر میں ہر جگہ ایک پراسرار اور رومانی ذہن کی کار فرمائی ہے جو کہانی کار کے ذہن کو ہی زیادہ محسوس ہوتی ہے۔

ان تمام پرانوں خصوصاً وشنو پران، پدم پران، مارکنڈے پران، اگنی پران، ہشیہ پران اور بھگوت پران کو پڑھتے ہوئے شدت سے محسوس ہوا کہ یہ ہندوستانی قصوں کہانیوں کا ایک انتہائی معنی خیز سرچشمہ ہیں۔ عقاید اور نظریات اور دیو مالا کے کئی دبیز پردوں کو ہٹا کر ان کے پاس جانا چاہیے، ہندوستانی قصوں کی ابتدائی تاریخ میں ان کی اہمیت کے پیش نظر ایسے تجزیاتی مطالعے کی ضرورت ہے کہ جواب تک نہیں ہوا ہے پرانوں کو پڑھتے ہوئے جانے مجھے کیوں ایسا محسوس ہوتا رہا کہ قدیم خوبصورت قصے اور ان قصوں کا حسن سیرغ کے انڈوں میں بند ہے جب تک یہ انڈے توڑے نہیں جاتے ان کے جلوؤں کی پہچان ممکن نہ ہوگی۔

مہا بھارت

اور

رامائن

● کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ ہندوستان میں اپیک کی جڑیں ویدی لٹریچر میں پوسٹ ہیں۔ رگ وید کے نغموں میں اپیک کی خصوصیات ملتی ہیں ہرٹل (Hertel) کا خیال ہے کہ ویدی اشلوک ڈرامے سے زیادہ قریب ہے۔ ویدوں میں اپیک کی تلاش مناسب نہیں ہے۔ یوں بیانیہ شاعری کی ایک بڑی قدیم روایت ہے، پراکرتوں میں بھی بیانیہ شاعری کی روایت بہت پرانی ہے۔ پراکرتوں نے بیانیہ شاعری (Narrative poems) کے فروغ میں حصہ لیا ہے۔ شجاعت اور بہادری اور دلیری کی کہانیاں سنائی گئی ہیں۔ ویدی عہد میں گھوڑوں کی قربانی کا جو جشن منایا جاتا تھا اس میں شجاعت اور بہادری اور جنگ و جدل کے قصے سنائے جاتے تھے۔ مہابھارت، کے پس منظر میں قدیم کہانیوں کے موضوعات خصوصاً ایڈونچر، فوق الفطری ماحول اور انسانوں کے ساتھ دیوتاؤں کے عمل اور رد عمل کی تصویریں موجود ہیں، مہابھارت، صدیوں کے ذہن کا ایک غیر معمولی کارنامہ بن گیا ہے۔ یہ صرف ایک شعری کارنامہ ہی نہیں بلکہ ایک پھیلا ہوا وسیع لٹریچر ہے۔

یہ ایسا شعری کارنامہ ہے کہ جس میں نہ جانے کتنے 'فارم' جمع ہو گئے، شاعری کے نہ جانے کتنے پہلو ابھر آئے ہیں۔ اس کی کہانیاں صدیوں سینہ بہ سینہ چلی ہیں، اس کے واقعات صدیوں سفر کرتے رہے، ہیں یہی وجہ ہے کہ تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ مہابھارت کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں بہت سی چھوٹی بڑی کہانیاں شامل ہو گئی ہیں۔

واقعات اور کرداروں کے نجوم کے ساتھ یہ اپیک ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی جمالیات کا ایک درخشندہ ستارہ بن گیا ہے۔ رشیوں نے جو قصے سنائے اور مختلف دور اور عہد میں اخلاقیات کا جو معیار رکھا وہ سب مہابھارت میں موجود ہیں۔ اس میں جہاں بہت سی خوبصورت حکایتیں ہیں وہاں میدان جنگ کے خوریز مناظر ہیں، جنگ کے وہ ہیر و جو سپائی کی راہ پر ہیں اپنی شجاعت کا ثبوت پیش کرتے جاتے ہیں اور ان کی تعریف میں نغمے سنائے جاتے ہیں۔ کوروؤں اور پانڈوؤں کی یہ جنگ مسلسل اعلیٰ اقدار کے تئیں بیدار کرتی رہی ہے۔ محبت، نفرت، سازش، درباروں میں افراد کی کشمکش، دوستی، دشمنی، رحم، ظلم، اذیت، مہربانی، رشتوں کا احترام، یہ سب ایسے مناظر ہیں ابھرے ہیں کہ جنہیں فراموش نہیں کیا جاسکتا۔ کنتی اور دروپدی کے کردار لافانی بن گئے ہیں۔ اسی طرح ارجن کا ہر ایڈونچر توجہ طلب بن گیا ہے۔ کرشن کا کردار پورے قصے میں روح پھونک دیتا ہے۔ قبائلی زندگی کی روایات بھی موجود ہیں مثلاً جب ارجن کرشن کی خوبصورت بہن سجدہ را کو دیکھتا ہے تو اسی پر عاشق ہو جاتا ہے کرشن سے دریافت کرتا ہے کہ وہ اسے کس طرح حاصل کر سکتا ہے۔ کرشن کا مشورہ یہ ہے کہ وہ اسے زبردستی اٹھا کر لے جائے۔ اس طرح کہ جس طرح بہادر جنگجو عورتوں کو اٹھا کر لے جاتے ہیں۔ اس قسم کے اور بھی واقعات ہیں جو قدیم ترین روایات کی خبر دیتے ہیں۔

وینٹر منز (Wintermintz) نے کہا ہے کہ مہابھارت کسی ایک فنکار کا کارنامہ نہیں ہے اور یہ ایک دور یا عہد میں لکھی نہیں گئی ہے۔ مغرب میں بھگوت گیتا اور شکنتلا کی وجہ سے مہابھارت موضوع بنی۔ چارلس وکلنس (Charles Wilknis) نے بھگوت گیتا اور شکنتلا دونوں کو انگریزی زبان میں پیش کیا تو مہابھارت کی قدر و قیمت کا اندازہ ہوا۔ 1758ء اور 1795ء کے بعد مہابھارت کو موضوع بنایا گیا۔ 1819ء میں بوپ (Bopp) نے مہابھارت سے تل دمیختی کو منتخب کر کے لاطینی زبان میں پیش کیا۔ 1837ء کے بعد ہی مہابھارت پر تحقیق شروع ہوئی جب سی لاسن

(C. Lassen) نے تنقیدی مطالعے کا آغاز کیا۔ 1852 میں اے ویبر (A. Weher) اور 1884ء میں اے لدوگ (A. Ludwig) نے یہ بتانے کی کوشش کی تھی کہ مہابھارت کا تعلق ویدوں سے ہے۔ ہوپ کنس (Hopkins) نے اپنے طویل مقالے The Great Epic of India میں جو تاریخیں متعین کیں کم و بیش مہابھارت کے تمام محققین اس سے متفق رہے۔ ہوپ کنس نے تاریخوں کا تعین اس طرح کیا ہے۔

☆ 400 ق م بھرت کی کہانی تو موجود تھی۔ پانڈوکا ذکر نہ تھا۔

☆ 400 سے 200 ق م مہابھارت کی ایک کہانی بنی، جس میں پانڈوؤں ہیر و بن گئے اور کرشن نصف دیوتا اور نصف انسان کی طرح نظر آئے۔

☆ 300 ق م سے 200 عیسوی تک۔ کرشن دیوتا بن جاتے۔ نئے واقعات شامل ہوتے ہیں۔

☆ 200ء سے 400ء تک نئے واقعات کا اضافہ ہو تا رہتا ہے۔

ہوپ کنس کا خیال ہے کہ سکندر اعظم کے میلے کے بعد مہابھارت کے واقعات و کردار میں مسلسل اضافہ ہو تا رہا ہے۔ پہلی صدی ق۔ م تک مہابھارت میں کرشن مرکزی کردار نہیں تھے۔ وینٹر منز (Winter Mintze) نے تحریر کیا ہے کہ مہابھارت کی موجودہ صورت کسی طرح چوتھی صدی قبل مسیح سے پہلے کی نہیں ہے۔ چوتھی صدی عیسوی کے بعد اس کی ایک صورت بنتی ہے بدھ ازم کے اثرات بھی نمایاں ہیں۔

تحقیق سے یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ مہابھارت سے پہلے بھی رام موجود تھے اور ان کی کئی کہانیاں عوام میں مقبول تھیں ساتھ ہی یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ رامائن سے قبل مہابھارت اپنی ابتدائی صورتوں میں موجود رہی ہے۔ چونکہ وقت کے ساتھ دونوں میں اضافے ہوتے رہے ہیں اور ترمیم و تنسیخ کا سلسلہ جاری رہا ہے اس لیے یہ کہنا مناسب نہ ہو گا کہ مہابھارت سے قبل رامائن کی تخلیق ہو چکی تھی یا رامائن سے پہلے 'مہابھارت' اس صورت میں موجود تھی کہ جس صورت میں اس وقت ہے۔ 'مہابھارت' میں جہاں ڈرامائی پہلوؤں کی کمی نہیں ہے وہاں خوبصورت تشبیہوں اور استعاروں کی بھی کمی نہیں ہے۔ اتنے ضخیم ایک کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ کرداروں کی نفسیات کی پہچان شروع سے آخر تک ہوتی رہتی ہے، کردار ہمیشہ اپنے خاص مزاج اور تیور سے پہچانے جاتے ہیں۔ یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ 'مہابھارت' کا ہر منظر ایک ڈراما ہے۔ اس ایک کے اندر ایک پورا زمانہ ایک پورا معاشرہ ہے۔ پانڈوؤں کی جو زندگی جنگلوں میں گزرتی ہے وہ جانے کتنے ڈرامائی مناظر کو پیش کرتی ہے۔ فوق الفطری کردار اور جادو کرنا اپنے عمل سے متاثر کرتی ہیں۔ اسطوری کرداروں کا بھی عمل اور رد عمل لطف دے جاتا ہے۔ مایا جب خوش ہو جاتی ہے تو یودھشٹر کے لیے جادو سے ایک خوبصورت محل پیدا کر دیتی ہے اس محل کے حسن کو دیکھ کر آنکھیں چکا چوند ہو جاتی ہیں۔ اسی طرح چوسر کا کھیل ایک پورا ڈراما ہے۔ بعض مقامات پر نصیحتیں ملتی ہیں جن سے اخلاقی اقدار کی پہچان ہوتی ہے۔

'مہابھارت' کی جو موجود صورت ہے وہ چندرہویں / سولہویں صدی کی ہے، محققین نے جو تلاش و جستجو کی ہے اور اس کی زبان کا جو مطالعہ کیا ہے اس سے یہی علم ہوتا ہے کہ موجودہ صورت چندرہویں، سولہویں صدی کی ہے حالانکہ مہابھارت 500ء سے قبل ایک مذہبی دستاویز کی صورت موجود رہی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ رشی ویاس نے اس کی توسیع میں حصہ لیا تھا۔ ابتدا میں اس کی حیثیت محض ایک مذہبی نوعیت کی نظم کی تھی 700ء میں فلسفی کمار یلا (Kumarila) نے اس نظم کے اقتباسات لکھے ہیں شاعر بان (Bana) اور سوبھاندو (Subandhu) (600ء-650ء) نے مہابھارت کا ذکر کیا ہے۔

مہابھارت، ایک نظم کی صورت مندروں میں سنائی جاتی تھی اور دور دراز علاقوں سے لوگ اسے سننے آتے تھے۔ اب اس کے اٹھارہ حصے ہیں 190092 شعرا ہیں، کہا جاتا ہے اس کی اتنی ضخیم صورت چوتھی صدی عیسوی کے بعد ہی سامنے آئی ہوگی بہت سے حصے خوبصورت اور دلکش شاعری

کے نمونے ہیں۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ صدیوں کی کہانی، حکایتیں اور نئے سینہ بہ سینہ چلے ہیں۔ یہ بات بھی ذہن میں رکھنا چاہیے کہ ویدوں کے عہد میں مہابھارت کا کوئی ذکر نہیں ملتا۔ سینہ بہ سینہ چلتے ہوئے نئے تبدیل بھی ہوتے رہے ہیں ان میں اضافہ بھی ہوتا رہا ہے۔ بدھ اور جین کہانیاں بھی اس میں شامل ہوئی ہیں۔ چھٹی صدی سے چوتھی صدی قبل مسیح اس ایک کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ یہ پورا عہد بدھ ازم کا عہد ہے۔

’مہابھارت‘ ایک وسیع اور گہرا موضوع ہے، اس کی جمالیات کا مطالعہ آسان نہیں ہے۔ اس میں تمام رس (Rasas) موجود ہیں۔

الٹکار (Alankar) کا معیار بھی بہت سے مقامات پر بلند ہے۔ شاعرانہ حسن (Gunas) اور اسلوب (Riti) وغیرہ کا مطالعہ ماہرین ہی کر سکتے ہیں۔

مہابھارت کی ڈرامائیت کی اپنی جمالیاتی خصوصیات ہیں، اکثر مناظر جمالیاتی تجربہ بن گئے ہیں۔ کروٹن رس (Karuna Rasa) ادبھت رس (Adbhuta Rasa) بھیانک رس (Bhayanaka Rasa)، شانت رس (Shanta Rasa) اور شریگارس (Srngara Rasa) کا مطالعہ کم دلچسپ نہ ہوگا۔

● 'رامائن' ہندوستان کا مقبول ترین اپیک ہے، یہ کہنا مشکل ہے کہ تاریخ میں واقعی والمیکی نام کا کوئی رشی شاعر تھا کہ جس نے رامائن لکھی تھی، ویاس کے متعلق بھی وثوق کے ساتھ کچھ کہا نہیں جاسکتا ہے۔ 'رامائن' پر بھی نظر مانی ہوتی رہی ہے، ترمیم و تنسیخ اور تبدیلیوں کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ واقعات کی پیکش اور تفصیلات میں تبدیلیاں ضرور ہوئی ہیں لیکن اسلوب کا مزاج اور رنگ ابتدا سے وہی رہا ہے کہ جو آج ہے۔ یورپی نقاد محققین کہ جن کی دلچسپی ہندوستانی ادبیات سے ہے کہتے ہیں کہ دنیا کے لٹریچر میں 'رامائن' کی کہانی اپنی امتیازی خصوصیات کے ساتھ ممتاز مقام رکھتی ہے۔

مختلف دور میں مختلف شعراء اور ڈراما نگاروں نے رامائن کی کہانی کو مختلف انداز سے پیش کیا ہے۔ لیکن یہ ایک بڑی سچائی ہے کہ اس اپیک کے کردار اپنی شخصیتوں کی نفسیاتی گہرائیوں کے ساتھ ہر وقت موجود رہے ہیں اور مختلف ادوار کے مزاج کے مطابق ان کے عمل اور رد عمل کی تشریحیں ہوتی رہی ہیں۔ مثلاً کسی دور میں رانی کیلکی کو خود غرض ماں تصور کیا گیا تو کسی دور میں ان کی محبت کو اہمیت دی گئی۔ کہا گیا ہے کہ کیلکی رام سے بے حد پیار کرتی تھیں، دراصل سازش اس ملازمہ کی تھی کہ جس نے انہیں جان بوجھ کر غلط مشورہ دیا تھا۔ قلعوں کی سازشوں کی تاریخ بہت پرانی ہے، رانی کیلکی کے عمل کو اسی پس منظر میں دیکھنا چاہئے۔ یوں ملازمہ کی نفسیات کا یہ پہلو بھی ہے کہ وہ رانی کیلکی کی وفادار ملازمہ ہے۔ اس کی وفاداری زیادہ اہم ہے 'رامائن' کے تمام کردار اپنی نفسیاتی کیفیتوں سے پہچانے جاتے ہیں۔

کہا جاتا ہے کہ رام کی کہانی بہت ہی قدیم ہے، 'اپیک' میں شامل ہونے سے پہلے پالی زبان (جانبک 4: 27-126) میں موجود تھی۔ والمیکی نے اسے اپنا لیا اور ایک بڑے تخلیقی فنکار کی حیثیت سے اس کی وضاحت کی، کرداروں کو منتخب کیا، واقعات منتخب کیے، عمل اور رد عمل کا ایک بڑا منظر نامہ تیار کیا، ڈرامائی پہلوؤں سے اسے زیادہ پرکشش بنایا۔ ابتدا میں 'رامائن' میں مذہبی خیالات اور جذبات نہیں تھے، ایک خوبصورت سی منظوم کہانی تھی کہ جس کا مقام بلند تھا۔ راجا سر تھ ایک المیہ، کردار کی صورت ابھرا تھا، اس کی المناکی قائم رہی لیکن فنی نقطہ نظر سے جو عظمت اور بزرگی پہلے تھی باقی نہیں رہی۔ رام کا کردار ایک محبوب کا کردار تھا، قلعہ اور قلعہ کے باہر ہر شخص ان سے محبت کرتا تھا، جب رام کو دشمن کا اوتار کہا گیا اور مذہبی خیالات اور جذبات شامل ہوئے اور رامائن کی کہانیاں مختلف زبانوں میں لکھی جانے لگیں تو مذہبی تصورات کو زیادہ اہمیت حاصل ہو گئی۔ والمیکی کا رام عام انسانی جذبات کے ساتھ ایک خوبصورت سانچہ کا خواہاں ہے۔

'رامائن' کی کہانی میں اس وقت شدت پیدا ہوتی ہے جب راوَن کا کردار ایک 'مٹھ' (Myth) کی صورت شامل ہوتا ہے۔ ڈرامائی کشمکش کے بعد راوَن کا زوال رامائن کی کہانی کا خوبصورت اختتام ہے۔ رامائن کی تدوین کرنے والوں نے راوَن کو بھی مذہب کے گہرے رنگ میں رنگ دیا۔ رام کو فوق الفطری کردار بنادیا۔ راوَن کے پاس بھی پراسرار طاقت ہے، اس کے قلعے اور اس کی بنائی ہوئی جنت کی تصویر تو بس یکھنے کی چیزیں ہیں اسی طرح ہنومان اور ہندوؤں کی فوج سے بھی کہانی میں زندگی کی لہر تیز ہو جاتی ہے۔ ہیر وازم، کا ایک نیا تصور ملتا ہے اس سے پہلے ہندوستانی ادب میں ایسا تصور غالباً موجود نہیں ہے۔ 'رامائن' میں 'دیرس' کی وجہ سے بڑی کشش پیدا ہو گئی ہے۔ بعض فوق الفطری مناظر انتہائی پرکشش ہیں جو 'دیرس' کی وجہ سے آہستہ آہستہ تبدیل ہو جاتے ہیں۔ 'رامائن' کا اسلوب سادہ، دلکش اور دلنشیں ہے لہذا کہانی، کردار، ڈرامائی مناظر سب ذہن میں اتر جاتے ہیں۔

’رمان‘ کی تکنیک کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ کہانی کو بیان کرتے ہوئے کئی پرانی حکایتیں اور کہانیاں شامل ہو گئی ہیں جن کی وجہ سے بیان کا لطف بڑھ گیا ہے۔ اسطوری قصے بھی شامل ہوئے ہیں مثلاً متر اور ’ورون‘ دیوتاؤں کے قصے۔

’رمان‘ میں کم و بیش تمام رس پائے جاتے ہیں جن کی وجہ سے احساس اور جذبے میں تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ رام کے کردار کو ان کی نفسیات کے ساتھ اتنے ذرا مائی انداز میں پیش کیا گیا ہے کہ قاری اپنے احساس اور جذبے کو اپنے ہیرو سے وابستہ کر دیتا ہے۔ رام کی شخصیت ایک غیر معمولی شخصیت ہے، شاعر کے تخیل نے اسے ابدی کردار بنادیا ہے۔ واقعات کی پیش کش کا انداز ایسا ہے کہ رام کی ہر تکلیف اپنی تکلیف، رام کا ہر دکھ اپنا دکھ اور رام کی ہر مسرت اپنی مسرت بن جاتی ہے۔

ایک بڑے تخلیقی وژن، خوبصورت اسلوب (Riti) اور لفظوں، تشبیہوں اور استعاروں کے استعمال کی وجہ سے ’رمان‘ ہمیشہ زندہ رہے گی۔

# ناگ

ایک حسی جمالیاتی پیکر!



ناگ متھن (کونارک)  
مہانگنی اور مہانائے جنسی عمل!

● 'ناگ'، ایک انتہائی قدیم حسی اور بحالیاتی پیکر رہا ہے۔

ہندوستانی 'فنون لطیفہ' اور عوامی حیات کا رشتہ انتہائی قدیم ہے، جہاں عوامی عقائد اور توہمات کے بطن سے فنون نے جنم لیا ہے وہاں فنی احساس و شعور نے بھی عقائد اور توہمات اور نئے مذہبی خیالات کو جنم دیا ہے۔ عوام کے احساس جمال نے عقیدوں کو خوبصورت پیکر عطا کیے ہیں، قدیم ترین قصوں، کہانیوں نے جہاں عوامی احساس اور جذبے میں پھل پیدا کی ہے اور حیات کو متحرک کیا ہے وہاں یہ کہانیاں عقیدوں کے خوبصورت پیکروں میں ڈھل کر فنون لطیفہ کی تاریخ کا حصہ بھی بنی ہیں تانٹروں کی جڑیں بھی عوامی زندگی کے اسالیب، رسومات، شعبہ بازی، علوی جادو، سحر سیاہ (کالا جادو) فسوں گری، متھ جذباتی علامات اور جنسی عمل میں پیوست ہیں۔

ہندوستان کی لوک کہانیوں اور قدیم ترین لوک گیتوں میں سانپ کا پیکر حد درجہ متحرک اور معنی خیز رہا ہے۔ جنگلوں اور پہاڑوں کی زندگی سے اس کا گہرا تعلق ہے لہذا جانے کب سے سانپوں اور ناگوں کے قصے عوامی زندگی میں شامل ہیں۔ سانپ کا حسی پیکر اس ملک کی زندگی میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے یہ، ایک انتہائی قدیم حسی پیکر ہے کہ جو 'آرچ ٹائپ' (Archetype) کی صورت آج بھی متحرک ہے۔ اسے قدیم ترین حسی پیکروں میں نمایاں مقام حاصل ہے، ہندوستانی فنون لطیفہ کی تخلیق میں اس نے جو حصہ لیا ہے اس کی ایک بڑی داستان ہے، حسی اور مذہبی تصورات کا یہ بڑا سرچشمہ ہے جو فنون کا بھی ایک اہم ترین سرچشمہ رہا ہے، فنکاروں نے اس پیکر کو عزیز تر رکھا ہے۔

ناگ کی عبادت جس طرح ایک مسلک یا کلت (Cult) رہی ہے اسی طرح فنون میں بھی ایک 'کلت' بن گئی۔ مجسموں میں شیو کے دس بارہ ہاتھ علامتی ہیں۔ سانپ یا ناگ (شیش ناگ، ذات لا محدود کا علامہ ہے، چھتر یا سانپان کی طرح ملتا ہے) موجود ہے، دشنوت ناگ پر لینے ہوئے ملے ہیں، یہاں ناگ اجتماعی یا نسلی لا شعور کے بے پناہ بہاؤ میں نمایاں حیثیت کا حامل ہے۔ ایک تمثیل کے مطابق جب کائنات تباہ ہو رہی تھی فنا کامل کی منزل پر تھی تو تمام ماؤں عناصر ایک اور صرف ایک سمندر میں جذب ہو گئے تھے اور وہاں ناگ پر دشنو لینے ہوئے تھے دشنوی سمندر تھے اس لیے کہ تمام عناصر کے جذب ہونے کے بعد پھیلے ہوئے بے پناہ گہرے سمندر کے علاوہ اور کچھ نہ تھا، شعور ہی گم ہو چکا تھا۔ سمندر خود میں غرق تھا، اہت ناگ کے اندر ہی دشنو اور اروہشی کا ڈراما سٹیج ہوا۔ دشنو نے آم کے ٹھٹھے اور لذیذ رس سے اپنی جاتھوں پر ایک حینہ کی تصویر بنائی اور دیکھتے ہی دیکھتے وہ ایک دلفریب اور انتہائی حسین و شیرازہ کی صورت اختیار کر بیٹھی، اسے اروہشی کہا، یعنی جو جاتھ میں رچی بسی ہو، اہت لا محدودیت کا بھی علامہ ہے۔ ایک تمثیل کے مطابق اپنے عظیم رقص کے بعد جب شیو پاروتی کے ساتھ نندی پر سوار ہو کر کیلاش کی جانب روانہ ہو گئے تو اہت ناگ (اتی شیشان) کہ جس نے دشنو کے ساتھ شیو کا رقص دیکھا تھا ایک بار پھر اس رقص کو دیکھنے کے لیے بے چین ہو گیا۔ رقص کے جلال و جمال کا اس پر ایسا اثر ہوا کہ اس نے دشنو سے گزارش کی کہ وہ اسے کیلاش جانے کی اجازت دیں۔ ہیروں کی مانند چمکتے ہوئے ہزاروں سردالے اہت نے اپنا سفر شروع کیا۔ تلائی چنا مہرم یعنی کائنات کے مرکز سے اہت اس وقت شیو کا رقص دیکھے گا جب وہ ناگ کا پیکر تبدیل کر کے انسان کے گھر میں جنم لے گا۔

'یوگی شیو' کے پیکر کے پاس پانچ سروں کے ساتھ ناگ ملتا ہے، کچھ ایسے پیکر بھی ہیں کہ جن سے سانپ لپٹے ہوئے ہیں۔ ناگ، ذات،

شخصیت اور وجود کی بھی علامت ہے جس کے پانچ پھن حواس خمسہ کے اشارے ہیں۔ شیو کے ایسے پیکروں سے یہ سمجھانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ جب تک ذات حواس خمسہ کی گرفت میں ہے موت کا خطرہ موجود ہے، جب ذات بیدار ہو جاتی ہے اور باطن کی روشنی، اپنی تمام شعاعوں کے ساتھ نمایاں ہو جاتی ہے تو حواس خمسہ کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ آگہی کی شدت سے سچی ذات کی پہچان ہوتی ہے۔ داخلی بیداری اور آگہی سے موت بھی ذات کی گرفت میں آ جاتی ہے۔ شیو کے لپٹے ہوئے سانپ ذات کی توانائی کا بھی اشاریہ ہیں۔ کنڈلی یوگ کی بنیاد اسی تصور پر ہے کہ توانائی ریڑھ کی ہڈی میں کنڈلی مار کر سانپ کی طرح بیٹھی رہتی ہے۔ یوگ کے عمل میں سانپ کی مانند آہستہ آہستہ اوپر اٹھتی ہے اور جیسے جیسے اوپر اٹھتی ہے روحانی بیداری پیدا ہوتی رہتی ہے۔ کنڈلی کا مفہوم سانپ کی طاقت ہے اس طرح شیو کے جسم پر سانپ کی علامت خود شیو کو ایک مکمل روحانی وجود بنادیتی ہے۔

کرشن اور کالیاناگ کی تمثیل امرت اور زہر کا ایک دلفریب ڈراما اسٹیج کرتی ہے کالیا، تال کو اپنے زہر سے بھر دیتا ہے، کرشن اپنے پاؤں سے مٹھن کرتے ہیں اور زہر ختم کر کے امرت پیدا کرتے ہیں، یہاں ناگ زہر، تباہی اور موت کی علامت ہے، وشنو کے پرندے گرداسے کالیا کی دشمنی موت اور زندگی کی کہانی پیش کرتی ہے، پرندے زندگی اور حرکت کی علامت ہیں، اہنت، یا سیش زندگی توانائی اور تحرک، اور کالیا موت، تاریکی اور ویرانی کی علامت ہیں۔ بھگوت پران میں زہر اور امرت کے اس معنی خیز ڈرامے کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

ایک بڑے درخت کے نیچے سانپ نذرانے وصول کیا کرتے تھے۔ سانپوں کے جنگلوں میں لوگوں کا اعتقاد یہ تھا کہ اگر نذرانے پیش نہ کیے گئے تو ان کا نقصان ہو گا۔ سانپوں کو جو نذرانے ملتے ہیں اپنے اپنے حصے سے وہ کچھ سپرنا (خوبصورت پروں والا پرندہ، وشنو کے پرندے گردوہ کا لقب) کے لیے دیتے تاکہ وہ اس پرندے سے محفوظ رہیں، کیش (ناگ قبیلے کا باوا آدم) کی بیوی کاروٹھا پٹا کالیا انتہائی مغرور تھا، اسے اپنے خطرناک زہر پر ناز تھا، ایک بار اس نے فیصلہ کیا کہ وہ اپنے نذرانے کا حصہ گردوہ کو نہیں دے گا جب گردوہ کو یہ خبر ملی تو سخت خفا ہوا اور تیزی سے کالیا پر جھپٹا، کالیا نے اپنے تمام پھن کھول دیے۔ اس کی آنکھوں میں خون اتر آیا، دونوں میں زبردست ٹکراؤ شروع ہوا، کالیا گردوہ یعنی سپرنا کو ہمیشہ کے لیے ختم دینا چاہتا تھا، گردوہ اپنی پوری طاقت کے ساتھ اس پر جھپٹا اور اپنے بائیں خوبصورت سنبھے بازو سے وہ چوٹ دی کہ کالیا کے ہوش جاتے رہے۔ اس کے علاوہ اور کوئی صورت نہ تھی کہ کالیا خود کو جھپٹا لیتا لہذا وہ فوراً تال میں تیزی سے اتر گیا، کالندی ندی کا یہ تال انتہائی گہرا تھا۔ ایک دن کرشن اس تال کے قریب آئے تو دیکھا جانے کتنے مویشی مرے پڑے ہیں۔ سمجھ گئے کہ تال کا پانی زہر آلود ہے۔ دیکھتے ہی دیکھتے کالیا کے زہر کو لیے ہوئے زہر آلود لہریں اوپر اٹھنے لگیں اور ان کی وجہ سے اڑتے ہوئے پرندے بھی نیچے گر کر دم توڑنے لگے، پھر کرشن تال کے نیچے اترے اور کالیا کے سر پر کھڑے ہو کر مٹھن کرنے لگے آخر وہ لمحہ آگیا جب کالیا اور اس کی بیویوں نے کرشن کی عبادت شروع کر دی۔

ناگ کے حسی پیکر نے تخلیقی فکر کی آبیاری کی ہے، خوف کا جذبہ عموماً عبادت کی جانب مائل کرتا رہا ہے۔ سانپ یا ناگ کی عبادت کا معاملہ بھی اسی نوعیت کا ہے۔ یہ قدیم ترین تصور کہ سانپ کی عبادت اس کے زہر سے محفوظ رکھے گی بہت ہی پرانا ہے۔ ناگ یا سانپ کو دودھ پلا کر اسے آزادی دے کر اور اسے مسلسل خوش رکھ کر زندگی بسر کی جائے تو انسان بہت سی پریشانیوں، اذیتوں اور حادثوں سے محفوظ رہے گا، یہ قدیم ترین احساس غیر معمولی نوعیت کا ہے۔



تیسری / پہلی صدی ق م کا ایک جمالیاتی شاہکار  
(اسٹیٹ میوزیم لکھنؤ)

یہ تصور بھی قدیم ہے کہ زمین کے اندر سانپوں اور ناگوں کی دنیا آباد ہے۔ یہ پاتال کے دیوتا ہیں اس تصور یا خیال نے بھی سانپوں کی عبادت کی جانب مائل کیا ہے۔ پاتال کے ناگ دیوتاؤں کی پرستش اور ان کی خوشی کے لیے ہم نے جانے رقص کی کتنی معنی خیز جہتوں کو پیش کیا۔ ذمہ اور نقاروں سے کتنی پر اسرار آوازیں خلق کیں، بنریوں سے جانے کتنے راگ پیدا کیے، کتنے چھوٹے بڑے مندر بنائے اور مندروں کے اندر اور باہر ان کے کتنے پیکر اور مجسمے تراشے، دیواروں اور عمارتوں پر ان کے نقش ابھارے اور ان سے اپنا رشتہ جوڑ کر ان کی صورت کے پیش نظر لباس تیار کیے، ان کے پھن کی صورت سے متاثر ہو کر اپنے تاج تیار کیے، صدیوں اپنے بچوں کو پاتال اور ناگ دیوتاؤں کی کہانیاں سنائیں، ان کے تعلق سے قصے خلق کیے پیکروں کی ایک نئی دنیا سجادی۔ کھیتوں کھلیانوں میں سانپوں کی بہت اہمیت رہی ہے۔ بیج ڈال کر کھیتوں میں ایسے پتھروں کو رکھنے کا رواج بہت پرانا ہے کہ جن سے سانپوں کے وجود کا احساس ہو، اناج کے تیار ہو جانے کے بعد ناگ پوجا کی روایت بھی بہت ہی قدیم ہے۔

ہندوستان کے قدیم ترین باشندوں اور خصوصاً دراوڑی نسل کے لوگوں کی تہذیب سے اوپر آریائی تہذیب کی اتنی تمہیں جی ہوئی ہیں کہ انہیں ہٹا ہٹا کر سب کچھ دیکھ لینا ممکن نہیں ہے۔ یہ عقیدہ بہت قدیم ہے کہ اگر ہم سانپوں کی حفاظت کرتے رہیں گے تو وہ بھی ہماری حفاظت کریں گے۔ سانپ اپنی عبادت سے خوش ہوتے ہیں اور وقت پر مدد کرتے ہیں۔ ان کی حفاظت میں آجانے کا مطلب یہ ہے کہ اپنے خالق کی حفاظت میں آگئے۔ ناگ اور سانپ ہمیشہ مقدس رہے ہیں اور انہیں دوسرے دیوتاؤں کے ساتھ نمایاں جگہ دی گئی ہے۔ ہندوستانی اسطور میں ان کی نہ جانے کتنی کہانیاں ہیں جو زندگی کے رموز کو طرح طرح سے سمجھاتی ہیں، ویدی عہد میں ملک کے مختلف علاقوں میں ناگ پوجا کی وجہ سے قدیم باشندوں کو ناگ کہا جاتا رہا ہے۔ دراوڑ قبیلوں کی پہچان بھی ”ناگ“ کی اصطلاح سے ہوتی رہی ہے۔ سنسکرت ادب میں لفظ ”ناگ“ ایسے تمام قبیلوں کی جانب اشارہ کرتا ہے جو قدیم ترین ہندوستانی تھے اور ناگ کی عبادت کرتے تھے۔ بدھ مت نے بھی ناگ کے پیکروں کو قبول کیا کہ جس کی عمدہ مثالیں امر اوتی کے مجسموں میں موجود ہیں، قدیم بدھ صندو قوں میں ناگوں کے پیکر ملے ہیں، ایک صندوق میں سونے کا ناگ ملا ہے کہ جس کا نام ”مہاناگا“ ہے جو خود گوتم کے خاندان کے ایک نام سے عبارت ہے۔

ہندوستانی تہذیب میں ناگ کی عبادت کا مطالعہ کرتے ہوئے اولڈ ہم (C.L. Oldham) نے اپنی کتاب (The Sun and the Serpent) (1905ء لندن) میں تحریر کیا ہے کہ دراوڑی قبیلے ناگ پوجا کی روایت قدیم ایران کی سرحدوں سے لائے تھے۔ پروفیسر ایلٹ اسمتھ (G. Elliot smith) نے اپنی مشہور تصنیف (The Ancient and the origin of Civilization) (لندن 1923ء) میں لکھا ہے کہ یہ روایت مصر سے ہندوستان پہنچی ہے۔ اور یہ خیال غلط ہے کہ یہ ہندوستانی روایت ہے۔ ڈبلو جے پیری (W. J. Perry) اپنی کتاب The Children of the Sun (لندن 1923ء) میں بھی اسی خیال کے حامی ہیں۔

بلاشبہ قدیم ایران اور قدیم مصر میں ناگ کی عبادت موجود تھی لیکن یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ افریقہ اور مغربی ایشیا کی روایتیں بھی کم قدیم نہیں ہیں۔ افریقہ اور مغربی ایشیا کے مختلف علاقوں میں ناگ اور سانپ قدیم حسی پیکر رہے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ یہ روایت مصر اور ایران سے آئی ہو کہ جسے قبول کرنے کے لیے ہندوستانی ذہن پہلے ہی سے تیار تھا، ہمیں اس سچائی کا علم ہے کہ چارپانچ ہزار سال قبل دراوڑ تہذیب نے مصر اور میسوپتامیا کے کلچر سے کئی تصورات اور خیالات حاصل کیے تھے، مختلف قسم کے تمدن کی نہ جانے کتنی خصوصیات کو اپنے احساس اور جذبے اور اپنے تصورات سے ہم آہنگ کیا تھا، سمندر بہت بڑا ذریعہ تھا۔ ان دونوں ممالک سے جو تصورات اور قدیم مذہبی افکار و خیالات حاصل ہوئے وہ یہاں کی مٹی میں جذب اور ذہن میں پیوست ہو گئے اور ان کا اپنے طور پر ارتقا ہوتا رہا۔ ان میں تبدیلیاں بھی ہوتی رہیں کچھ اس طور پر کہ یہ مقامی بن گئے۔ پیری (W.J. perry) نے تحریر کیا ہے کہ تبدیلیاں اس طرح ہوئیں کہ بعض قدیم ترین خیالات اور تصورات اسی ملک میں ابتدائی نشان بن کر

ارتقائی منزلیں طے کرنے لگے۔ ارتقاء کی ہر منزل مختلف اور منفرد نظر آتی ہے۔ دراوڑی نسل کے لوگوں نے انہیں اپنی فکر و نظر سے سنوارا، اپنے مزاج کا آہنگ عطا کیا، اپنی ذہانت سے ملک کے جغرافیائی ماحول سے ہم آہنگ کر دیا۔

ناگ قبیلوں کی مختلف کہانیاں اور ان کے مختلف عقائد اور توہمات ملک کے کئی حصوں سے نکل کر ایک دوسرے سے قریب آئے اور اکثر اس طرح کہ ایک دوسرے میں جذب ہو گئے، ناگ راجاؤں کی پراسرار طاقتوں کی داستانیں ان علاقوں تک سرسراتی ہوئی پہنچ گئیں کہ جہاں ناگوں اور سانپوں کی عبادت عام طور پر نہیں ہوتی تھی، مقامی لوگوں نے چھوٹی چھوٹی کہانیوں کو اپنے دیوتاؤں کی کہانیوں سے وابستہ کر دیا۔ قدیم ترین زندگی ناگوں اور سانپوں کی عبادت سے بھی عبارت ہے۔ ناگ کو انتہائی مقدس تصور کیا گیا ہے اور اسے دیوتا کا درجہ دیا گیا ہے، اجتماعی عبادت میں اسے نمایاں جگہ حاصل رہی ہے۔ حقیقی اور فرضی۔ اور حسی سطح پر ابھرے ہوئے قصے اسطوری بن گئے ہیں۔ مالیالی (Malayali) عوامی قصوں میں ناگ ایک اہم ترین مرکزی کردار ہے۔ آج بھی کیرالا میں نہ جانے کتنے ایسے قصے سنائے جاتے ہیں کہ جن کا تعلق اس مرکزی بیکر سے ہے۔ عام مراسم مذہبی میں ناگوں کی عبادت کو نمایاں اور مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ مذہبی رسومات سے ناگ کے پیکروں کو علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ سانپوں کی قدیم اور مقدس یادگار اور چھوٹے چھوٹے مندر کو جنھیں پمپن کاڈ (Pampin Kavay) کہتے ہیں کیرالا میں مختلف مقامات پر موجود ہیں، ناگ مندر بنانے کی روایت بہت قدیم ہے اس کی ابتدا کہاں سے ہوئی بتانا ممکن نہیں لیکن اس طرح سوچنا غالباً غلط نہ ہو گا کہ پہاڑوں اور جنگلوں سے نکل کر کھیتوں میں ”ناگ مندر“ پروان چڑھا ہے، اچھی فصل کے لیے ناگ کی عبادت کی گئی ہے۔ ہر علاقے ہر گاؤں کا ایک ناگ دیوتا رہا ہے۔ اسی طرح ہر کھیت اور ہر گھر میں ناگ پوجا کی روایت رہی ہے۔ اس کی تاریخ ماضی کے گہرے اندھیرے میں ہے۔ یہ اجتماعی لاشعور اور اجتماعی حیات کا کرشمہ ہے جو آج بھی اجتماعی لاشعور میں جذب محسوس ہوتا ہے۔ ”ناگ“ آج بھی ایک قدیم ”آرچ ٹائپ“ کی صورت متحرک ہے۔ عوامی ذہن نے ناگوں اور سانپوں سے صرف حسی اور ذہنی سطح پر رشتہ قائم نہیں کیا بلکہ ان سے خون کا رشتہ بھی قائم کیا۔ آج بھی ہندوستان کے کئی علاقوں میں ایسے قبیلے آباد ہیں اور ایسی نسلیں موجود ہیں جن کا عقیدہ ہے کہ وہ ناگوں کے خاندان سے ہیں، کیرالا کے ’نائر‘ (The Nairs) ابتداء سے جنگجو رہے ہیں، ان کا بنیادی عقیدہ ہے کہ ان کے آباء و اجداد ناگ تھے، اس ذات کے پرانے لوگ سر پر سانسے بالوں میں گانٹھ دے کر ناگ کے پھن کی تصویر پیش کرتے ہیں ’نائر‘ آج بھی ناگ کی پرستش کرتے ہیں۔

جنوبی ہند میں ایک عجیب و غریب دیوتا ”منی سوامی“ کا ذکر ملتا ہے جو ناگ دیوتا سے قدیم ہے۔ دراوڑی تہذیب میں منی سوامی کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ یہ پراسرار دیوتا کبھی نظر نہیں آتا لیکن اپنے وجود کا احساس دیتا رہتا ہے۔ اس میں ناگ اور خصوصاً بچرے ہوئے ناگ کی خصوصیتیں موجود ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ خالص دراوڑی ذہن کی پیداوار ہے۔ خیانت اس کی فطرت ہے۔ اس کی عبادت نہ کی جائے تو اپنی کینہ پروری کا اظہار طرح طرح سے کرتا ہے نقصان پہنچاتا ہے ناراض ہو جاتا ہے تو جان لیوا بن جاتا ہے۔ خبیث روح کی مانند منڈلاتا رہتا ہے، گھروں اور درختوں میں پرورش کر کے اس وقت نقصان پہنچاتا ہے جب کوئی بھی شخص اس کے خلاف باتیں کرتا ہے۔ کبھی چھت توڑ دیتا ہے کبھی درخت کی شاخیں اچانک گر لاتا ہے، جس گھر میں آباد ہوتا ہے اسے برباد کر دیتا ہے، لوگوں کا یہ عقیدہ رہا ہے کہ اگر اس کے لیے ہر روز پھول اور پھل رکھ دیے جائیں اور شب میں چراغ روشن کر کے اس کی پرستش کی جائے تو وہ خوش رہتا ہے۔ اکثر بعض گھروں میں جب یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے پرورش کیا ہے تو ان گھروں میں رہنے والوں کا یہ فرض ہو جاتا ہے کہ وہ سال میں اس کی عبادت اور پوجا کا بہتر انتظام کریں۔ قیاس یہ ہے کہ جب مصر سے ناگ پوجا کی روایت یہاں پہنچی تو ”منی سوامی“ کے پراسرار وجود کی وجہ سے یہ روایت فوراً ذہن و شعور میں جذب ہو گئی (ممکن ہے منی سوامی نام بعد میں ملا ہو اور اس کے وجود کا احساس صدیوں پہلے سے موجود ہو۔)

مذہب، عقاید، توہمات اور مختلف تمدنی اور تہذیبی اقدار کے رد و قبول کے عمل کے پیش نظر دراوڑی ذہن کی کئی اہم خصوصیات کو سمجھا جاسکتا ہے۔

دراوڑی ذہن کی سب سے بڑی خصوصیت وہ میلان یا رجحان ہے جو اشیاء و عناصر اور تجربوں کا تجزیہ کر کے کچھ اصول متعین کر لیتا ہے اور اپنی آرزو اور اپنے احساس اور جذبے سے اشیاء و عناصر اور حاصل کیے ہوئے تجربوں کی صورتیں تبدیل کرنے کی کوشش کرتا ہے، اس عمل میں ترمیم و تنسیخ کا سلسلہ جاری رہتا ہے، نئی معنوی جہت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ناگ کی عبادت پہلے سے موجود منی سوامی کے متحرک پیکر کی عبادت میں جذب ہو گئی ہے حالانکہ آج بھی منی سوامی کسی نہ کسی صورت مختلف علاقوں میں موجود ہے۔ ناگ کے ساتھ ناگن دیوتی بھی آئی جو عموماً مختلف بستیوں، علاقوں اور دیہاتوں میں اپنی مختلف جہتوں کو لیے آج بھی موجود ہے۔ کئی مقامی دیویوں کے پیکر اس میں جذب ہو گئے، ایسا بھی ہوا کہ خود ناگن دیوی کا پیکر کئی مقامی دیویوں سے ہم آہنگ ہو گیا، ایک قدیم ترین دیوی ہے جسے تینگو زبان میں گنگا (Ganga Amma) اور تمل میں ”مریاما“ (Mariya Amma) کہتے ہیں۔ زمین کی زرخیزی اور کھیتوں کی اچھی فصلوں کی ذمہ دار ہے۔ اس کا ایک روپ بھیانک ہے۔ چپک، ہیضہ اور قحط کی ذمہ دار بھی ہے۔ یہ کالی کی بہت سی خصوصیات لیے ہوئے ہے لہذا جیتی ہے، قربانی چاہتی ہے، مہربان بھی ہے رحمتیں بھی لے کر آتی ہے، ناگن دیوی میں گنگا اور مریاما کی خصوصیتیں بھی موجود ہیں۔

دراوڑی تہذیب کی تاریخ میں یہ بات بہت اہم ہے کہ ڈر اور خوف کے جذبے پر محبت کا جذبہ غالب آتا گیا ہے۔ ناگوں سے لہو کے رشتے کے احساس نے خوف کے جذبے میں توازن پیدا کر دیا ہے۔ محبت اور شفقت اور محبت کے تصور نے عوامی رشتوں کو مضبوط اور مستحکم کر دیا۔ ناگ انسانی رشتوں کا مرکز بنا رہا ہے۔ سب ایک ہی خاندان کے ہیں یہ احساس غیر معمولی ہے۔ اس سے اپنی قوت اور طاقت کا احساس بالیدہ ہوا ہے۔ محنت اور خصوصاً اجتماعی محنت کی قدر و قیمت کو سمجھنے میں آسانی ہوئی ہے۔ کسی مندر کی تعمیر ہو یا کوئی رقص، کوئی کھیت ہو یا کوئی نقاشی یا مصوری، عوامی اور اجتماعی محنت ہمیشہ شامل رہی ہے۔ ناگ تحفظ کرتے ہیں، اعمال پر نظر رکھتے ہیں، بہتر انسانی رشتوں کو دیکھ کر اپنی رحمتوں کی بارش کرتے ہیں۔ یہ غیر معمولی نفیاتی شعور تھا کہ جس سے دراوڑی تہذیب کی عمدہ قدروں کی تشکیل ہوئی ہے۔ گنگا اور مریاما، بھی رحمتوں کی دیویاں بن گئیں، نفیاتی ضرورت نے عوامی رشتوں کی اقدار کا تعین کیا۔ ان اقدار میں محبت اور ایک دوسرے کی مدد کی خواہش دونوں کی بڑی اہمیت ہے۔ تمل علاقوں میں لیانا (Aiyana) دیوتا ان ہی اقدار کا سرچشمہ ہے۔ انہیں قربانی یا لہو کی ضرورت نہیں ہے، وہ گاؤں کے محافظ ہیں، راتوں میں گاؤں کی حفاظت کرتے رہتے ہیں چھوٹی چھوٹی پہاڑیوں اور اونچے اونچے ٹیلوں پر ”ایانا“ کے چھوٹے چھوٹے مندر بنائے گئے عموماً ایسے مندروں کے سامنے منی کے بنے ہوئے گھوڑے رکھے گئے۔ یہ گھوڑے رات کے اس دیوتا کے لیے سواری بن جاتے ہیں، کھیتوں کھلیانوں کے پاس درختوں کے نیچے بھی ان کے مندر ملتے ہیں، ایسے تمام دیوتاؤں اور دیویوں کی روایات ماضی کی تاریکی میں پوشیدہ ہیں۔ ناگ کی قوت، طاقت، شفقت اور محبت اور اس کی رحمتوں کے بنیادی تصورات نے دوسرے دیوتاؤں اور دیویوں کی شخصیتوں کو تبدیل کر دیا ہے۔

”سمندر معصن“ میں جہاں مندر اچھل پہاڑ معصن ہے وہاں ”واسکی ناگ“ ڈوری، راکششوں نے ضد کر کے ”واسکی ناگ“ کے سر کو پکڑ کر رکھا تھا جب کہ دیوتاؤں نے دم پکڑ رکھی تھی راکشش جب ناگ کو کھینچتے ہیں تو منہ سے ایسی آنچ نکلتی ہے کہ راکشش جھلنے لگتے ہیں۔ آریوں کے حسی اور مذہبی قصوں اور ان کے تصورات اور خیالات کی چٹکی کے باوجود ہندوستان کے کم و بیش تمام علاقوں میں قدیم ترین عوامی روایات، قصے، تصورات اور خیالات دھرتی کے اندر سے پھونٹے رہے ہیں اور اکثر عقائد اور روایات بن کر زندہ رہے ہیں۔ یہ سب فنون کا سرچشمہ بھی بنے ہیں۔ مختلف قوموں کی تہذیبی آمیزش کے بعد ان کا تحریک فنون کی تخلیق میں شامل رہا ہے۔

مالا بار میں ایسی جانے کتنی قدیم کہانیاں ہیں جو آج بھی بچوں کو سنائی جاتی ہیں کہ جن میں ایک ایسی عورت ہوتی ہے جو ایک ساتھ دو بچوں کو جنم دیتی ہے اور ان میں ایک ناگ ہوتا ہے جو اپنی ماں کو چند نصیحتیں دے کر گم ہو جاتا ہے اور برے وقت میں مدد کرتا ہے عموماً مشکل لمحوں میں یاد

کرنے سے نمودار ہوتا ہے اور ماں کا آنچل خوشیوں سے بھر دیتا ہے۔ اس قسم کی عوامی کہانیاں ہندوستان کی قدیم داستانوں میں شامل ہو گئی ہیں۔ کیرالا میں قدیم مشہور ناگ مندر ”منار سالہ“ (Mannarsala) ہے کہ جس میں ناگوں کے ہزاروں پیکر ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ اس کی پہلی تعمیر اس وقت ہوئی جب ایک عورت کے ناگ بچے نے یہ فیصلہ کیا تھا کہ اس کی عبادت کی جائے۔ ماں نے اپنے ناگ بچے کی عبادت شروع کی اور اس کے بعد اس علاقے کے تمام لوگوں نے اس ناگ کی عبادت کو فرض جانا۔ ماں اس ناگ دیوتا کی پہلی پجاری تھی، اس کے بعد مندروں میں عورتیں پجاری بننے لگیں، ایسی پجاری عورتوں کو کیرالا میں ”ولیا اما“ (Velia Amma) کہا جاتا ہے جس کے معنی ہیں ”بڑی اماں“ اس طرح ناگ کنیاؤں کی کئی کہانیاں مشہور ہیں جو قدیم ترین عوامی کہانیوں سے رشتہ رکھتی ہیں، بعض ناگ کنیاؤں کے لیے مختلف قبیلوں نے چھوٹے چھوٹے مندر بھی بنا رکھے ہیں۔

ناگ پوجا محض احساس اور عمل نہیں بلکہ اظہار ذات بھی ہے، قدیم ترین نسل کے بچے اور واضح اور صاف اور اپنی فطرت میں مقدس کردار کا یہ اظہار انسانیت اور انسان کی آرزوؤں اور تمناؤں کو پیش کرتا ہے، ایسے ہی اعتماد، اعتقاد اور عبادت نے تہذیب کی بعض اقدار کی تشکیل کی ہے اور سماجی اور اخلاقی خیالات کی بنیادیں قائم کی ہیں۔ قبیلوں کے ابتدائی مذہب انسانی زندگی کے کئی پہلوؤں کو نمایاں کرتے ہوئے یہ احساس دیتے ہیں کہ یہ اپنے اندر سے باہر آئے ہیں اور آہستہ آہستہ ارتقاء کی منزل لیں طے کرتے رہے ہیں۔

ہندوستان کے قدیم ترین باشندوں کے ایسے مشترکہ اعتقادات کو قدیم قبیلوں کے مذہبی، ثقافتی اور ابتدائی نامحسوس فلسفیانہ نظام میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ سب سے اہم بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اس نظام میں بدخواہی اور فیض رسانی کے جذبوں کا ایک عجیب و غریب امتزاج ملتا ہے کہ جس کا اظہار فطری اور فوق الفطری عناصر کی پیشکش میں ہوتا ہے، تھیبی خصوصیتوں کے ساتھ سحر انگیزی سے مذہبی نظام میں اگت دیوی دیوتاؤں کی تخلیق ہوتی ہے، شمال مشرق کے پہاڑی علاقوں کے قبیلوں کی عبادت کا جائزہ لیا جائے تو چند بنیادی چٹائیاں اس طرح سامنے آئیں گی۔

- مختلف حصوں میں تقسیم کر کے فطرت کے جلال و جمال کی عبادت!
- اپنے ابا و اجداد کی روحوں کی عبادت!
- بعض دیگر روحوں کی عبادت!
- اندھے و سواس یا عقیدے کے ساتھ عناصر کی عبادت کہ جن میں پوشیدہ سحر یا ان سحر انگیز روحوں کی موجودگی کا یقین ہو!
- ایک ہی سب سے بڑے دیوتا کی عبادت! اور
- ایسی دیوی یا ایسے دیوتا کی عبادت کہ جس کی حیثیت مرکزی ہو اور جس کے سامنے دوسرے تمام دیوتا اور دوسری تمام دیویاں ثانوی حیثیت رکھتی ہوں۔

’کھاسی‘ قبیلوں میں ”ایک خالق“ کا عقیدہ بہت مضبوط رہا ہے، ان لوگوں نے خالق زندگی کو نوگ (nong) ”یو“ (U) ’تھو‘ (Thaw) ’بیلی‘ (Beli) جیسے نہ جانے کتنے نام دے رکھے ہیں، ایک خالق میں زمین، پانی اور دولت سب کے دیوتاؤں کی خصوصیتیں جذب رہی ہیں۔ دولت اور جاہ و شہمت کی خصوصیت اس لیے اہم رہی ہے کہ خالق زندگی کا یہ پہلو زیادہ متحرک ہو جائے تو انسان اپنی محنت سے زمین کو زیادہ زرخیز بنا سکتا ہے اور پہاڑوں کے اندر سے پانی نکال سکتا ہے، دریاؤں کے رخ موڑ سکتا ہے، دولت اور جاہ و شہمت دونوں قوت اور طاقت سے وابستہ ہیں۔ ’ناگ‘ کی پرستش کے پس منظر میں یہ نفسیاتی سچائی بھی موجود ہے وہ طاقت کی علامت ہے لہذا دولت اور جاہ و شہمت بھی عطا کرتا ہے، دولت دے کر اس کا محافظ بن جاتا ہے، طاقت اور قوت عطا کر کے زندگی پر گزر جانے کا بے پناہ حوصلہ بھی عطا کرتا ہے۔

شیوازم کے ساتھ ناگ نے اور زیادہ اہمیت اختیار کر لی، ناگ شیو کی علامت بن گیا شیو لنگ کی صورتیں ناگ کی شکلوں میں ڈھلنے لگیں، کنڈلی یوگ نے شکتی کی صورت میں ناگ کے پیکر کو محسوس کیا۔

کیرالہ سے کشمیر تک اور کشمیر سے شمال مشرقی پہاڑی علاقوں تک ناگ کی عبادت کی روایتیں آج تک زندہ ہیں۔ ہندوستانی فلسفوں نے ان کی بنیادیں مضبوط کی ہیں۔ کشمیر، وادی میں ناگ راجاؤں کی حکومت کی نہ جانے کتنی کہانیاں آج بھی مقبول ہیں۔ ناگ دیوتا کے قہرے مشہور ہیں۔ ناگ راج سے شیش ناگ اور است ناگ تک قدیم ترین تصورات کے ساتھ نئے تصورات کے فلسفیانہ نکات کو بھی پڑھا جاسکتا ہے۔ ڈوگروں کے عوامی فن میں ناگ ایک مرکزی علامت بنا رہا ہے۔ کئی مقامات پر آج بھی ”آئیگون“ (Icon) موجود ہیں انہیں مقامی لوگ ’ناگا‘ کہتے ہیں۔ مومنا چھپے سر بلع نما پتھر سے ناگ تراشے گئے ہیں ناگ کھیتوں کھلیانوں کی حفاظت کرتے ہیں، کھیتوں کے درمیان ان کے پیکر بھی ہوتے ہیں۔ آج بھی یہ قدیم عقیدہ موجود ہے کہ بارش کے لیے ناگ دیوتا کی عبادت ضروری ہے۔ ڈھول نغارے بجا کر ناگوں کو بیدار کیا جاتا ہے۔ اس دیوتا کو پیار سے ”بوادیوتا“ یعنی بہرا دیوتا کہا جاتا ہے غالباً اسی لیے ڈھول نغاروں کی ضرورت ہوتی ہے۔ بعد ورا کے علاقے میں بزرگ اکثر یہ کہانی بچوں کو سناتے ہیں کہ جب ناگ دیوتا کی عبادت کے لیے کیا لاش کنڈ جاتے ہیں اور پہاڑ کے اوپر برف کی مانند جی ہوئی تھیل کو دیکھتے ہیں تو انہیں ناگ دیوتا نظر آتے ہیں۔ کشمیر میں شیش ناگ کی کہانی بھی کم دلچسپ نہیں ہے۔ جموں اور بعد ورا میں آج بھی ایسے خاندان موجود ہیں کہ جن کا عقیدہ یہ ہے کہ ان کا رشتہ ناگا قبیلوں سے ہے، وہ ناگ کی پرستش کرتے ہیں۔

قدیم ہندوستانی جسموں میں درخت اور سانپ دونوں کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ یہ عقیدہ ہے کہ درخت کے نیچے خزانہ رہا ہے اور ناگ اس کی حفاظت کرتا ہے، درخت کسی نے کاٹ دیا تو ناگ کا جلال اسے زندہ نہیں رہنے دے گا۔ خزانے کے تصور کے ساتھ قیمتی پتھروں اور قیمتی معدنیات کا تصور بھی وابستہ رہا ہے۔ یہ سب زمین کے اندر گہرائیوں میں پوشیدہ ہیں کہ جہاں صرف تاریکی ہے، اس تاریکی کے بطن سے درخت نشتے ہیں جو تنہا دیتے ہیں۔ اسی تاریکی کا کرشمہ ہے کہ انسان کو اتنی خوبصورت دنیا نصیب ہوئی ہے۔ ناگ اس گہری تاریکی سے رشتہ پیدا کر دیتا ہے۔

جمالیاقی شعور  
اور  
امتیازی جمالیاقی تصورات



● ہندوستانی تہذیب، انسان کی اعلیٰ اقدار کا سرچشمہ ہے، اس تہذیب نے ہر عہد میں اعلیٰ اور افضل صفات و اقدار کا شعور عطا کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہم نے اپنی تہذیب اور پھر کو ”مانو سنسکرتی“ یا ”مانو دھرم“ کے نام سے یاد کیا ہے، ہمیشہ یہی سمجھا اور سمجھایا ہے کہ ہندوستانی تہذیب اور اس کی ثقافت، آفاقی اقدار کی ترجمان ہے اس کی آفاقیت کے پیش نظر تاریخ شاہد ہے ہم نے کبھی غلط نہیں سمجھا۔

ہندوستانی تہذیب و ثقافت کی معنی خیز اور تہہ دار داستان کب شروع ہوتی ہے تاریخ ابھی تک نہیں بتا سکی ہے اور اس سلسلے میں ”پہلا عنوان“ کی تلاش بھی ممکن نہیں ہے۔ ہم یہ سمجھتے ہیں کہ یہ ”انادی“ (Anadi) ہے یعنی یہ ابتدا کے بغیر ہے۔ یا انتہائی پراسرار آفاقیت (سائنس) ہے کہ جس کی بے پناہ رومانیت اور جس کے لذت آمیز رُس نہی سے محسوسات کی ایک کائنات سامنے آتی ہے۔

ہر عہد میں انسان اور دھرتی اور انسان اور کائنات اور فطرت کے رشتوں کی مسلسل تلاش و جستجو نے اپنی سچائی کو پہچانا ہے اور اس معاملے میں ذہن کے درجے ہمیشہ کھلے رہے ہیں۔ دوسرے تجربوں کو قبول کرنے اور انہیں اپنے تجربوں سے ہم آہنگ کرنے کا عمل مسلسل جاری رہا ہے۔

”ابدی سچائی یا ایک ہی سچائی کو کبھی کسی نے صفر (شونیہ) سے تعبیر کیا یعنی کچھ نہیں! کسی نے اسے ”برہم“ کہا کسی نے ایشور، کسی نے شیو، اور کسی نے بدھ! کسی نے اسے وقت یا زمانہ کہا اور کسی نے اسے ذات یا زمانہ کہا اور کسی نے اسے ذات یا خودی کے نام دیے۔

نور بجھنے تو محسوس ہو گا کہ سب سے اہم تصور یا تجربہ، ”راجان یارو“ یا ”یوگ و ششٹھ“ (Yoga vashistha) کا ہے یعنی مختلف عہد اور زمانے میں ابھرے ہوئے تمام مختلف اور متضاد راستے ایک ہی عظیم تر حقیقت یا سچائی کی طرف جاتے ہیں!

یہ رویہ یا رجحان یا تصور اور تجربہ انتہائی غیر معمولی ہے، اس سے تہذیب کا ایک منفرد روشن مزاج بنا ہے، یہی مزاج ہمیں بھی عزیز تر ہے۔ یہی مزاج اپنا سب سے عظیم سرمایہ ہے۔ ہم اسے بخوبی پہچانتے ہیں یہی وجہ ہے کہ اسے ”ایک انت“ سے تعبیر کیا ہے، اس کا مفہوم اس کے سوا کچھ نہیں کہ عظیم تر سچائی کے انگنت پہلو ہیں اور سوچنے والوں نے اپنے اپنے انداز سے اسے پہنچانے کی کوشش کی ہے۔ کوئی ایک پہلو کو پہچانتا ہے اور کوئی دوسرے پہلو کو لیکن ہر صاحبِ نظر نے عظیم تر سچائی کو کسی نہ کسی طرح پہچانا ضرور ہے۔ کسی کی پہچان غلط نہیں ہے لہذا ہر پہچان قیمتی ہے، اسے اپنی فکر و نظر سے ہم آہنگ کرنا ہی بڑا کام ہے۔ ہم نے یہ کام کیا ہے یہی وجہ ہے کہ اپنی تہذیب کی تاریخ پھیلی ہوئی تہہ دار اور معنی خیز نظر آتی ہے اور اس میں انگنت تجربوں کی روشنیوں کا جلال و جمال ملتا ہے۔ اس کے انگنت معنی خیز پہلو ہیں اور ہر پہلو مانند نور ہے!

ایسی چلک دنیا کے کسی ملک کی تہذیب و ثقافت میں نہیں ہے۔ ”ایک انت“ کے بہتر شعور اور احساس اور اس سچائی پر مکمل اعتماد کی وجہ سے ہم ایک انتہائی وسیع اور حد درجہ گہرا، ڈوژن رکھتے ہیں جو تہذیب و تمدن کی تاریخ کے ہر دور میں واضح طور پر محسوس ہوتا ہے اور اپنی سچائی کا احساس عطا کرتا ہے۔

ہندوستان میں مختلف نسلیں اور قومیں آباد ہوتی رہی ہیں یہاں کی مٹی کے جادو کا کرشمہ ہے کہ تمام قومیں یہاں اس طرح رچ بس گئیں جیسے یہی ان کا وطن ہو مختلف اور متضاد سماجی، ثقافتی، فنی اور فکری تجربے موجد کی طرح نکلے لیکن ایک بڑے سمندر کی لہروں کی مانند سمندر کی

عظمت بن کر رہے، ایک دوسرے کے تجربوں کی روشنی حاصل ہوئی، کچھ لوگ اسے قوت برداشت کہتے ہیں، اسے قلب و نظر کی وسعت سے تعبیر کرنا چاہیے اس لیے کہ معاملہ بہت کچھ حاصل کرنے، جاننے اور انسانی اقدار کے پیش نظر ایک ساتھ جینے اور اعلیٰ جمالیاتی صدات کے ساتھ زندگی کرنے کی خواہش کا بھی ہے۔

ہندوستانی تہذیب کی بے شمار جہتوں، افکار و خیالات کے تمام پہلوؤں اور اس کی جمالیات کی تمام وسعتوں اور گہرائیوں کا مطالعہ آسان نہیں ہے۔ چند خاص فکری اور جمالیاتی پہلوؤں سے امتیازی رجحانات کی پہچان ہو سکتی ہے۔ آریائی اور غیر آریائی تجربوں کو علاحدہ کرنا بھی آسان نہیں ہے اور اس ملک کے بیش قیمت تجربوں کا مطالعہ بھی اس طرح قطعی مناسب نہیں ہے۔ جب اشیاء و عناصر اور فطرت کے باطنی رشتے پر نظر جاتی ہے اور داخلی آہنگ کی قدر و قیمت کا احساس ہوتا ہے اور ہندوستان کے آچاریہ اور قدیم سوچنے والے اپنے وجود اور فطرت کے آہنگ سے پر اسرار رشتہ قائم کرنے کی باتیں کرتے ہیں اور آہنگ کی وحدت کا قیمتی تصور، رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری اور فن تعمیر کے اعلیٰ ترین نمونوں میں شامل ہوتا ہے تو بھلا کون بدھ، کون دراوڑ اور کون آریا اور کون غیر آریا رہ جاتا ہے!

جب مندروں کی تعمیر میں 'ہشتی' نیچے سے اوپر جاتی ہے اور ذات الامحدہ سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہو جاتی ہے اور تخلیق کا ایک خوبصورت نمونہ سامنے آ جاتا ہے تو مختلف قوموں اور نسلوں کے تجربوں کے انگنت جلوؤں کے باوجود "وحدت" کا احساس اور وحدت کی جمالیاتی صورت پذیری ہی توجہ طلب رہتی ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں جب عظیم تر روح رقص کرتی ہے تو اس کے آہنگ کی آفاقیت کی پہچان مختلف نسلوں اور قوموں کے تجربوں کے ساتھ اس بڑی سچائی سے بھی ہوتی ہے کہ وہ سب کسی طرح ایک ہی سچائی کی جانب بڑھتے ہیں۔ جب موسیقی کا آہنگ زمان و مکان کی قید سے آزاد ہو کر فطرت کے آہنگ سے رشتہ قائم کرتا ہے اور انتہائی مجرد جمالیاتی قدروں کی تخلیق ہوتی ہے تو ہم انہیں سرف ایک توہینا ایک نسل کے تجربوں سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ اس لیے کہ مختلف اور متضاد تجربوں کی انتہائی خوبصورت وحدت سامنے آتی ہے جو ان تجربوں سے نور سے منور کر حیرت انگیز جمالیاتی آسودگی عطا کرتی ہے۔

ہندوستانی فکر اور ہندوستانی جمالیات نے اعلیٰ اور افضل ترین تجربوں کو ہمیشہ قبول کیا ہے۔ ہندوستانی جمالیات کا انداز اسی وجہ سے اتنا چھپا ہوا، تہہ دار، پہلو دار اور حد درجہ معنی خیز بنا ہے۔ قلب و نظر کی کشادگی کسی بھی تہذیب اور اس کی جمالیات کے لیے بڑی نعمت ہے۔ تجربوں کی بہتر آمیزش اور آمیزش کے لیے قلب و نظر کی کشادگی ہندوستان کی صدیوں کی تاریخ کا سب سے عظیم ورثہ ہے!

ہندوستانی تہذیب کا ایک روحانی کردار ہے جس کے خوبصورت نقوش نمایاں رہے ہیں۔ فن تعمیر، فن مجسمہ سازی، فن مصوری اور فن موسیقی کی طرح ہندوستانی ادبیات میں بھی یہ روحانی کردار موجود رہا ہے۔ اس کردار کا سب سے بڑا کرشمہ یہ ہے کہ اس نے اعتقاد اور تصورات وغیرہ کو بھی جمالیاتی صورتیں عطا کر دی ہیں۔ ادبیات میں جو بڑی تخلیقات ہیں ان کے باطن میں روحانی کردار کی بھی پہچان ہوتی ہے اور ان کی جمالیاتی صورتیں بھی نقش ہو جاتی ہیں۔ بدھ ادب ہو یا جین ادب، ویدی ادب ہو یا تاترک ادب، کھٹاکیں ہوں یا رس کہانیاں، سنسکرت زبان کی شعریات اور نثری تالیفات ہوں یا ڈرامائی ادب، ہندوستانی تہذیب کا روحانی کردار موجود ہے جس کی وجہ سے زندگی کے 'سن' اور اس کی وحدت اور کبھی پر اسرار وحدت کی پہچان ہوتی رہی ہے۔



ಶ್ರೀ  
(ಶ್ರೀ)

برصغیر کی صدیوں کی تاریخ اور تہذیب میں تخلیقی وقت (Creative Time) کا ایک حیرت انگیز تسلسل قائم رہا ہے۔ عوامی زندگی اور مختلف نسلوں کی تہذیب میں تخلیقی وقت اور تخلیقی لمحات ہمیشہ جذب رہے ہیں، تمام ماؤی اور روحانی تصورات اور اقدار میں تخلیقی وقت اور لمحات کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ اس ہمہ گیر اور جہت دار تسلسل نے روحانی تمدن کی اعلیٰ ترین قدروں سے آشنا کیا ہے، ہندوستان کے فنون ہزاروں برسوں کے جمالیاتی تجربوں کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔ وہ جمالیاتی تجربے جو تخلیقی وقت اور تخلیقی لمحات کی دین ہیں۔

ہندوستانی فنکاروں کا جمالیاتی شعور بیدار اور متحرک رہا ہے، یہی وجہ ہے کہ ہر عہد میں فنون کی جمالیاتی سطح بلند رہی ہے، فن کار کا اپنا تجربہ بھی اہم رہا ہے اور اس کی وہ تخلیقی صلاحیت بھی اہم رہی ہے کہ جس سے عہدہ اور اعلیٰ جمالیاتی صورتوں کی تخلیق ہوئی ہے، ہر اچھی تخلیق کا ایک مابقی کردار موجود ہے جو سماج اور تہذیب کے تقاضوں کو نمایاں کرتا ہے، تخلیق محض موضوع کا جمالیاتی عکس نہیں بلکہ جمالیاتی موضوع بھی ہے۔ جمالیاتی صورت، سماجی تجربے کو ایک نسل سے دوسری نسل تک پہنچاتی رہی ہے۔ تخلیق کے رموز و اسرار کو سمجھنے اور جاننے کے لیے جہاں خارجی حالات پر نظر رہی ہے وہاں داخلی اقدار و عناصر کا بھی ایک گہرا شعور حاصل رہا ہے۔ خارجی اور داخلی اقدار و عناصر کی ہم آہنگی اور وحدت کے احساس نے انسان اور کائنات کے رشتوں کا عرفان عطا کیا ہے۔ جمالیاتی تخلیقی شخصیت کا اظہار اس وقت ہوا ہے جب خارجی اور داخلی اقدار و عناصر کے گہرے شعور نے دانشوری کی ایک عمدہ سطح قائم کی ہے، دونوں کی وحدت نے حیات و کائنات کے جلال و جمال کا عرفان عطا کیا اور انسان کے مرتزقہ فنکار کی نظر گہری رہی ہے۔ جمالیاتی تخلیقی شخصیت نے تخلیقی عمل میں حسن و جمال کے اصول متعین کیے ہیں اس شخصیت کے تحرک میں مشاہدہ، تاثر، احساس، جذبہ اور وجدان سب شامل رہے ہیں۔

سماجی ارتقائی تاریخ میں اکثر غیر جمالیاتی حالات پیدا ہوئے لیکن ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں نے ایسے ماحول میں بھی فطرت کے جلال و جمال اور فطرت کے آہنگ کو محسوس کیا اور فن کی فطرت کو جو خود آہنگ سے مرتب ہوتی ہے، نیچر کے آہنگ سے جذب کرنے کی کوشش کی۔ زندگی میں توازن اور ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش بنیادی طور پر کسی نہ کسی سطح پر نفع کی ترتیب ہے۔ لہذا اس عمل میں زندگی اور فن کار مابوطرہ قائم رہا اور جمالیاتی قدروں کی تخلیق ہوتی رہی، جمالیات، انسان اور حقیقت کے درمیان تخلیقی رشتے کی صورت رہی ہے جس کی وجہ سے مختلف مہد اور مختلف سماجی حالات میں فطرت یا نیچر کے حسن و جمال کی نئی تخلیق ہوتی رہی ہے، کچھ اس طرح کہ مرتزق انسان رہا ہے اور اس کے وجود کے لیے جلال و جمال کا ہمہ گیر دائرہ خلق ہوتا رہا ہے۔

کوئی جمالیات خالص نہیں ہوتی اس لیے کہ کوئی تہذیب خالص نہیں ہوتی، فنون تہذیب اور کلچر کی علامت ہیں لہذا یہ بھی تجربات اور اظہار کے پیش نظر مرکب ہیں۔

ہندوستانی جمالیات میں مختلف قوموں اور نسلوں کے تجربے ہیں اس لیے کوئی خالص بدھ جمالیات ہے اور نہ کوئی خالص دراوڑی اور آریائی۔ بدھ جمالیات ہو یا ہند مغل جمالیات اپنے نمایاں پہلوؤں کو شدت سے واضح کرنے کے باوجود خالص نہیں ہے، ہم جمالیاتی جہتوں کو پہچاننے اور اہم ترین پہلوؤں کی نشاندہی کے لیے نام دیتے ہیں خالص ہونا تہذیب اور کلچر کی فطرت ہی نہیں ہے اس لیے جمالیات بھی خالص نہیں ہوتی مختلف نسلوں اور قوموں کے تجربے ہم آہنگ ہوئے ہیں، صدیوں ان کی آویزش اور آمیزش کا سلسلہ رہا ہے۔ دوسرے ملکوں اور خطوں کے جمالیاتی تجربے بھی ان سے ہم آہنگ ہوئے ہیں۔



☆ پدم پانی اجنتا (غار نمبر ۱)

ساتویں صدی عیسوی

آئند کے عرفان کا ایک شاہکار!

آریائی جمالیات کا رشتہ بدھ اور در اوڑی جمالیات سے قائم ہوتا ہے اور پچھلی نسلوں کے تجربوں کی روایات روشنی عطا کرتی ہیں۔ بدھ، دھرتی ماں اور نٹ راج کے پیکروں کے مطالعے سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فکری اور جمالیاتی تجربوں کی آمیزشیں ہوتی رہی ہیں۔ عبادت گاہوں اور مندروں کی تعمیر اور رقص اور موسیقی میں آمیزشیں اس طرح ہوئی ہیں جیسے سب ایک ہی قوم کے تجربے ہوں، ہندوستانی جمالیات میں بودھی ستو، مایا، تارا وغیرہ کے پیکروں اور استوپوں اور بدھ دیہاروں کی تخلیق میں اعلیٰ جمالیاتی روایات اور کلاسیکی آہنگ کی پہچان ہو جاتی ہے۔ مغل یا ہند مغل جمالیات مسلمانوں کے ہزاروں برسوں کے تجربوں کی عظیم تر علامت ہے اس کا رشتہ ایک طرف وسط ایشیا سے ہے اور دوسری طرف اسلامی تہذیب اور تمدن کے اس سفر سے کہ جس کے سنگ میل کوفہ، بصرہ، ہرات، بغداد، تبریز، سلطانیہ اور قاہرہ وغیرہ میں نصب ہیں۔ اس کا رشتہ ہندوستان کے ان مسلمانوں کے جمالیاتی تجربوں سے ہے جو مغلوں سے قبل آئے اور اپنی فکر و نظر اور اپنی جمالیات کے ساتھ ہندوستانی جمالیات میں جذب ہو گئے۔ یہ بھی حقیقت ہے کہ مغل جمالیات کا گہرا با معنی رشتہ ہندوستان کے فنی اور جمالیاتی تجربوں سے اس طرح قائم ہوا کہ انہیں علاحدہ کر کے دیکھنا ممکن نہیں ہے۔ اپنی امتیازی خصوصیتوں کے باوجود مغل جمالیات ہندوستانی جمالیات میں جذب ہے اور اس کا ایک انتہائی سنہرا باب ہے، مغل جمالیات نے ہندو۔ بدھ جمالیات سے گہرا رشتہ قائم کیا جس کی آفاقیت کا احساس مسلمان ذکاؤں کو شدت سے ہوا تھا۔

برصغیر میں تخلیقی آرٹ کا رشتہ اپنی مٹی اور اپنی تہذیب سے بہت گہرا رہا ہے، قدیم فن تعمیر، فن مجسمہ سازی، فن مصوری اور فن موسیقی وغیرہ دھرتی سے گہرے تعلق کی خبر دیتے ہیں، ہندوستانی جمالیات مادی تجربوں کی نہ جانے کتنی جہتوں سے آشنا کرتی ہے، مذہبی اور متصوفانہ تجربے ان ہی تجربوں کے پہلو ہیں۔ گہرے مذہبی اور متصوفانہ تجربوں نے دراصل انسان، اس کے جسم اور مٹی کے تئیں اور بیدار کیا ہے۔ جمالیاتی وحدت کا بنیادی تصور بھی مادی تجربوں سے پھوٹا ہے۔ وہ فنی نمونے جو بظاہر مذہبی خیالات اور تصورات کی شدت کو پیش کرتے ہیں انسان کی مادی زندگی اور عہد اور ماحول کے تجربوں سے سرشار ہیں۔ اجنتا، امر اوتی، سانچی اور بھارہت کے جمالیاتی پیکر اسی دھرتی سے ابھرے ہوئے محسوس ہوتے ہیں، مندروں کی بنیادیں زمین میں پیوست ہیں، دیوی دیوتاؤں کے جلوے زندگی کے جلال و جمال کو نمایاں کرتے ہیں، انسان کے جسم کا حسن ہی مختلف انداز میں متاثر کرتا ہے، جوانی ہو یا سندرہ، چہرے کی خاموشی ہو یا ہونٹوں کی دلکشی، سوچنے کا انداز ہو یا مسکراہٹیں، سب انسان کی بنیادی خصوصیتوں کے ساتھ نمایاں ہیں، ہندو، بدھ اور جین پیکر زمین کے جلال و جمال کو لیے حسن کا اعلیٰ معیار پیش کرتے ہیں۔

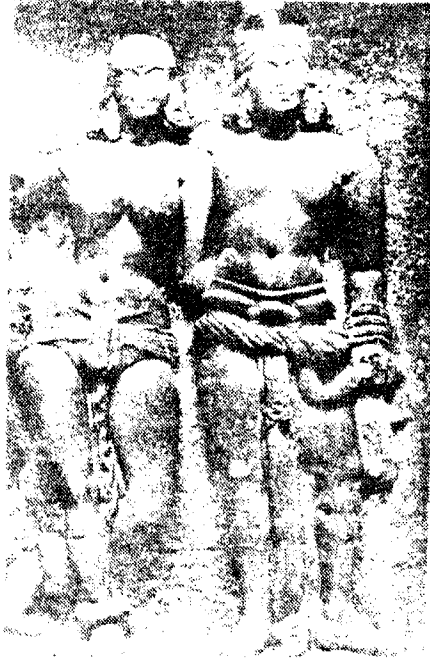
ہندوستانی سماج میں جسم، زمین اور جنگل اور پرندوں، جانوروں اور پھولوں کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے۔ ان ہی کے ذریعہ کائنات اور روحانی اقدار کو پہچاننے اور ایک جمالیاتی وحدت کو محسوس کرنے کا شعور پیدا ہوا ہے۔ مختلف علاقوں کے عوامی جمالیاتی رجحانات نے اس شعور کی آبیاری میں بڑا حصہ لیا ہے۔ انسان کے جسم کو مٹی کے برتن (Ghata) سے تعبیر کیا گیا ہے کہ جسے آگ پر پکا کر پختہ کرنا ضروری ہے۔ ”یوگ“ کا ایک قدیم ترین تصور یہ رہا ہے کہ یوگ کی آگ ہی سے اس برتن میں چٹنگی پیدا ہو سکتی ہے۔ ہتھ یوگ (Hath yoga) کی بنیادی تصور پر ہے، شیو جو ایک انتہائی قدیم ترین حسی جمالیاتی پیکر ہیں دھرتی کے مظاہر کا سرچشمہ ہیں، زمین اور جسم کے تعلق سے تمام خیالات اور تصورات اسی سرچشمہ تک پہنچتے ہیں، وہی پہلے اور سب سے عظیم یوگ ہیں کہ جنہوں نے پاروتی کو یوگ کے رموز و اسرار سے آگاہ کیا تھا، پہاڑوں کی بلندیوں سے یہ رموز سرسراتے ہوئے نیچے آئے اور جسم کی کچی مٹی اور ”یوگ“ کی آگ اور اس کی تپش کی معنویت کا احساس ملا۔ عوامی زندگی میں یہ قصے یوں ہے کہ جب شیو پاروتی کو یوگ کے رموز سے آشنا کر رہے تھے تو قریب ہی تالاب میں ایک مچھلی نے ان کی باتیں سن لیں، دوسرے جنم میں یہی مچھلی ”معیار گرو“ (Guru Matsyendra Nath) کے پیکر میں ڈھل گئی (معیار گرو) کے معنی ہیں مچھلی! برہمنوں نے گرو معیار کو ”آدی ناتھ“ (Adinath) کا نام دیا ہے گرو، گور کھانا تھ ان ہی کے چیلے تھے، ناتھ پتھویوں نے ان کے بت تراشے اور برصغیر کے جانے کتنے مندروں کو ان سے منسوب کر دیا۔



اپنے وجود اور اپنی ذات کو پہچاننے کا طویل سلسلہ قائم رہا ہے۔ اس سے ہندوستانی جمالیات کی بنیادیں مضبوط اور مستحکم ہوئی ہیں اور جلال و جمال کے مظاہر وجود میں آئے ہیں۔

جسم وجود اور ذات کے حسن اور ان کی توانائی کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے دھرتی کے ایک انتہائی خوبصورت پھول کنول کی علامت ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دی گئی۔ انسان کے ذہن کی توانائی کے تئیں ایک عجیب و غریب بیداری رہی ہے۔ کنول پتھر اور جمالیاتی وحدت کا بھی معنی خیز علامہ بنا رہا ہے۔ ”نچ منتر“ (اوم) کی آواز کا تعلق بھی وجود کے آہنگ سے ہے۔ عبادت اور مراقبہ میں بھی جسم ہی کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ ”اجنا چکر“ (Ajna chakra) کی سطح تک جسم اور ذہن کی توانائی کے ساتھ ہی پہنچا جاسکتا ہے۔ ذہن کی توانائی کو ایک نقطے یا ’ہندوئی صورت میں محسوس کیا گیا ہے جو پھیلتا ہے تو سورج بن جاتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات نے ’وژن‘ کو بڑی اہمیت دی ہے اس لیے کہ اس کے تحریک سے زمان و مکاں کی تمام زنجیریں ٹوٹ سکتی ہیں سورج اور چاند دونوں وجود میں جذب ہو کر اس کا حصہ بن سکتے ہیں، جسم کے پتھر (Chakras)؛ یعنی صلاحیتوں کے تئیں بیدار کرتے ہیں جن سے تمام مادی اشیاء و عناصر حرکت میں آجاتے ہیں۔

ہندوستانی فنون میں صرف ’موتف‘ (Motifs) کا مطالعہ کیجئے تو اس سچائی کا علم ہو گا کہ فن کاروں نے مادی زندگی کی علامتوں کو کتنی اہمیت دی ہے۔ درخت، پودے، پھول، پرندے، جانور اور انسانی جسم بنیادی ’موتف‘ ہیں جن میں معنوی جہتیں پیدا کی گئی ہیں۔ پانچ عناصر یا ’پنج مہا بھوت‘ (Pancha Mahabhuta) یا ’پنج تہوا‘ (Panch Tatwa) کی فلسفیانہ سطحیں بعد میں قائم ہوئی ہیں، زمین، آگ، ہوا اور آکاش کو اپنے وجود کے اندر اور اپنے وجود کے باہر محسوس کرنے کا عمل بہت ہی قدیم ہے۔



میتھن (کارلے، پہلی صدی / دوسری صدی)

یہ تصور بہت ہی پرانا ہے کہ انسان اور تمام مادی اشیاء عناصر کی تخلیق ان عناصر سے ہوئی ہے۔ یہ عناصر ہر لمحہ سامنے موجود تھے، قدیم نقشوں اور تصویروں میں ان کی علامتیں موجود ہیں، اقلیدسی نقش اُبھارتے ہوئے ان کی سچائیوں کا احساس دیا گیا ہے۔ مربعوں، زاویوں، دائروں اور نقطوں سے انہیں سمجھایا گیا ہے۔ پرانے فنون اور خصوصاً قبائلی آرٹ میں ان کے موتف (Motifs) موجود ہیں۔ ویدوں اور اپنشدوں کی روشنی میں ان کی مذہبی، روحانی اور فلسفیانہ سطحیں قائم کی گئی ہیں۔ ہندوستانی فنون میں ”پانچ عناصر“ کو جسم کے تعلق سے جانا پہچانا گیا اور ان کے خاکوں میں مناسب رنگ بھرے گئے جو خاکے بنے وہی فنی اسالیب کی تخلیق کے محرک ثابت ہوئے غور کیجئے تو محسوس ہو گا کہ ابتدائی ہندوستانی آرٹ کے اسالیب بہت صاف سادہ اور واضح ہیں، جب یہ اسالیب تشیلوں سے مزین ہوتے ہیں تو نہ جانے کتنی جمالیاتی جہتیں پیدا ہو جاتی ہیں، فن کاروں نے مربع (square) (زمین کی علامت) بنا کر زمین اور تحفظ کا احساس بخشا اور پھر ان میں رنگ بھر کر یا ان کے اندر نقش اُبھار کر دل کی دھڑکنوں کا رشتہ زندگی کے آہنگ سے قائم کر دیا، دھران (Dharana) دھیان (Dhyan) اور سما دھی (Samadhi) سب زمین اور جسم، ذہن اور ذہن کی توانائی کے کرشمے ہیں، یہ دلچسپ حقیقت ہے کہ انسانی جسم میں سب سے اہم نفسی مرکز ابراہوؤں کے درمیان پیشانی کا حصہ ہے جہاں تلک لگاتے ہیں اور عورتیں بندی ڈالتی ہیں اس کی علامت بھی کنول ہے۔ اجنا چکر (Ajna chakra) کی فلسفیانہ بنیادیں بعد میں قائم ہوئیں، ویدوں کی تخلیق سے قبل اس کی روایات موجود تھیں۔ ذہن کی توانائی کے محرک کو بہت پہلے محسوس کیا گیا، بند و یا بندی میں نمایاں کر کے اس کی ایک جمالیاتی صورت اُبھاری گئی۔ بنیادی طور پر یہ ہر انسان کچھم اور اس کے وجود کی عظمت اور بزرگی کا اشاریہ ہے یہ نشان حیات و کائنات کی وحدت کی علامت ہے۔ تاثر نے اس نفسی مرکز کو انسان اور شیو کی وحدت کی منزل سے تعبیر کر کے اسے جتنا اہم اور معنی خیز بنایا ہے اس کی ہمیں خبر ہے۔

’بندو‘ نے بھی اپنے طور پر ”سورج“ سے جسم اور وجود کا ایک پراسرار رشتہ قائم کیا ہے۔ سورج کے سات رنگوں اور ان رنگوں کے ارتعاشات (Vibrations) کا غیر معمولی لا شعوری اور شعوری احساس رہا ہے۔ سورج کی عبادت کرتے ہوئے اس کے رنگوں کے ارتعاشات اور آہنگ کو انسان کے جسم کے ارتعاشات اور آہنگ سے قریب تر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

ہندوستانی فنون لطیفہ کی روایات دنیا کی قدیم ترین فنی اور جمالیاتی روایات ہیں جو ہر عہد میں اپنے تحریکات اور اپنی تازگی اور شادابی کی اعلیٰ ترین مثالیں پیش کرتی رہی ہیں۔ ہندوستانی جمالیاتی روایات کی پہچان تاریخ کے تسلسل میں ہوتی ہے۔ تازہ اور نئے موضوعات کے پیش نظر بھی اور اظہار کی مختلف صورتوں کے ساتھ بھی کثرت میں وحدت اور وحدت میں کثرت کے جلوے بھی نظر آتے ہیں۔ فطرت اور انسان اور دھرتی اور انسان اور انسان کے رشتوں نے ہندوستانی فنون کی جمالیات کو ایک تابناک موضوع بنادیا ہے۔ یکیشی (بھاڑہت) بدھ (گپت عہد) اور نٹ راج، فنون کے نقطہ سر و ج کی تین بڑی سطحیں ہیں یکیشی کا تعلق زمین سے ہے، بدھ کا انسان کے وجود سے اور نٹ راج کا پوری کائنات سے ایلو را کے کیاش مندر سے سارنا تھ تک، باڑہت اور سانچی سے اجتنا تک اور بادامی سے ایلیفھانک ہندوستانی جمالیات کی عمدہ ترین اور افضل ترین جمالیاتی اقدار بھی فنکاروں کے تخلیقی شعور اور تخلیقی عمل کو نمایاں کر رہی ہیں۔ یہ انسان کے تجربے ہیں جو حسی بھی ہیں اور آفاقی بھی، وادی سندھ کی تہذیب میں بچوں کے کھلونوں سے جو کہانی شروع ہوتی ہے وہ ایک طرف بدھ اور نٹ راج اور اجتنا اور ایلو را کے پیکروں کے لیے اپنی جمالیاتی جہتوں کو نمایاں کرتی ہوئی نقطہ مردج پر پہنچتی ہے اور دوسری طرف ’کنول‘ پہیہ اور لکشمی کی علامتی معنویت کے ساتھ معتبار پہنچ کر جمالیاتی پہلوؤں کے تئیں بیدار کرتی ہے۔



اوما مہیشوری (ایلینڈا)

کرشنا اور گوداوری ندیوں کے جنوب میں ایک بڑی تہذیب اپنی اعلیٰ روایتوں کے ساتھ موجود رہی ہے۔ تیلگو، تمل، کنڑ اور ملیالم زبانوں میں ادبیات کا ایک بڑا خزانہ ملتا ہے۔ مذہبی اور فلسفیانہ خیالات کے علاوہ جمالیات کے تعلق سے تجربوں کے ایک طویل سفر کی داستان متاثر کرتی ہے۔ دکن وہ علاقہ ہے کہ جہاں دنیا کی قدیم ترین آبادی کے تعلق سے خبر ملتی ہے۔ قدیم ترین تہذیبی اور تمدنی زندگی کے نقوش ملتے ہیں، دکن کے لوگوں نے سمندر کے ذریعہ ہند چین اور انڈونیشیا وغیرہ کا سفر کیا اور سنہ عیسوی سے قبل اپنے ساتھ ہندوستانی تہذیب کی روایات مختلف علاقوں اور ملکوں میں لے گئے۔ سمندر پار جو نوآبادیاں تھیں ان کے ساتھ تجارت کرتے رہے، بدھ آرٹ نقطہ عروج پر پہنچ گیا تو فنکاروں نے غاروں کے اندر عبادت گاہوں کی تعمیر کی، قدیم احساس جمال اور جمالیاتی طرز فکر اور اسالیب کو آج بھی امراتوتی، گولی اور غاروں کے اندر مندروں اور استوپوں میں دیکھتے ہیں۔ کرشنا وادی میں بدھ آرٹ نے عمدہ ترین جمالیاتی روایات قائم کر دی تھیں، دکن ہی وہ سب سے قدیم علاقہ ہے کہ جہاں پہلی بار یونانی اور ہندوستانی جمالیات کی خوبصورت آمیزش ہوئی تھی۔ ”ستواہن دور“ میں ”سمندر کے ذریعہ کئی علاقوں اور ملکوں سے قدیم تہذیبی اور تمدنی رشتے قائم تھے، یونان اور روم سے دکن کے باشندوں کے تجارتی تعلقات بہت ہی قدیم ہیں۔ دکن کی مجسمہ سازی پر یونان اور روم دونوں کی فنکاری کے گہرے اثرات ہوئے ہیں۔ ستواہن دور کے حائلوں نے جہاں سیاست اور صنعت میں گہری دلچسپی لی وہاں فنون سے بھی گہری دلچسپی کا اظہار کیا اور فنون کی سرپرستی میں آگے بڑھ گئے۔ پچھنی صدی کے آخر میں پانڈیوں اور پلوؤں کا دور بھی اہم رہا۔ ستواہن سلطنت کو کئی حصوں میں تقسیم کیا گیا اور اس طرح ہر مقام پر ایک تمدنی مرکز ابھر آیا۔ کدیموں، پلوؤں، گنگوؤں (جنوبی دکن)، ابھیروں اور ترے کوکوں (شمال مغرب) سالکیانوں اور اکش واکوؤں (مشرقی دکن) وغیرہ نے بدھ ازم اور جین ازم کو فروغ دیا۔ تخلیقی فنکاروں نے فن مجسمہ سازی اور رقص، فن تعمیر اور فن مصوری میں اپنی بے پناہ فنی صلاحیتوں کا اظہار کیا۔ بدھ ازم کے ساتھ بدھ فنکار بھی ہند، چین، جاوا، بورنیو، ملایا اور برما پہنچے۔ اسی طرح چالوکیہ خاندان (600ء-900ء) کے راجاؤں نے بعض خوبصورت مندروں بنوائے۔ چنانچہ کو تراش کر بھی مندر کی تعمیر ہوئی، بادامی، ایہولے وغیرہ اسی دور کی یادگار ہیں، اجنٹا کی تصویروں میں اضافہ کیا گیا، چالوکیہ خاندان کے افراد نے جس طرح فن تعمیر سے گہری دلچسپی لی اسی طرح فن مصوری سے بھی اپنی گہری دلچسپی کا اظہار کیا۔ راتھر کوٹون نے چنانچہ کو تراش کر مندروں کی تعمیر کا سلسلہ جاری رکھا، الیور کا کیلاش مندر اسی عہد کے فنکاروں کا عمل ہے۔

دکن کے قدیم حکمرانوں نے ادبیات کی بھی خوب قدر کی۔ پانڈیوں اور پلوؤں نے فن تعمیر، فن رقص اور فن مصوری وغیرہ کے ساتھ شاعری اور نثری ادب کو فروغ دے کر ایک مثال قائم کر دی۔ سنسکرت، تمل اور تیلگو زبانوں کو بہت اہمیت حاصل ہوئی۔ حکمران طبقے کے افراد بھی کنڑ اور تیلگو میں شاعری کرتے تھے، ان کے لیے اعلیٰ افکار و خیالات اور عمدہ اسالیب اور ذکشن کا سرچشمہ سنسکرت زبان و ادب تھا، پلو خاندان کا مہندر وردھن اپنے عہد کا بڑا دانشور گزرا ہے۔ اپنے عہد میں ایک لیجنڈ (Legend) بن گیا تھا اس کے چہرہ دماغ کا ذکر ملتا ہے۔ وہ مصور بھی تھا اور موسیقار بھی، فن تعمیر پر بھی اس کی نظر گہری تھی، بھگتی تحریک (شیو اور وشنو) کے دور میں عبادت گاہوں اور مندروں کے اسالیب میں تبدیلی آئی چالوکیہ حکمرانوں نے گیارہویں صدی سے کچھ پہلے اپنی حکومتوں کو مضبوط اور مستحکم کر کے فنون لطیفہ کی سرپرستی میں نمایاں حصہ لیا۔ چولوں کے شہر آبادی ہوئے اور مندروں کی نئی تعمیر ہوئی۔ شیو اور وشنو کے تعلق سے جانے کتنے گیت، نغمے خلق ہوئے۔ نٹ راج کی تخلیق اس عہد کا سب سے اہم اور معنی خیز جمالیاتی نشان ہے، دکن کے حکمرانوں نے کنڑ، تمل، تیلگو زبانوں کی زبردست سرپرستی کی۔ رامائن اور مہابھارت کے ترجمے ہوئے۔ شاعری کو عروج حاصل ہوا۔ مذہبی فلسفوں کو پروان چڑھایا۔ رامانج کے خیالات نے گہرے طور پر متاثر کیا۔ کرشن اور رادھا کی شخصیتوں نے ایک جانب مذہبی شعور کو متاثر کیا اور دوسری طرف فنون کو جلال و جمال بخشا، چولوں اور چالوکیوں کے عہد (500ء-1200ء) میں فنون لطیفہ نے بڑی ترقی کی۔ آج بھی اس دور کے بڑے بڑے خوبصورت مندروں اور مجسمہ دعوت نور و فکر دیتے ہیں۔

بدھ کے چند جمالیاتی پیکر!



دھیان مدرا

بدھ

پدم آسن  
(لانی ٹری، اڑیسہ)

گوتم بدھ

یوگ کا نقطہ عروج!

شعور عظیم، شعور کائنات اور ماورائے کائنات کے ادراک کا تخلیقی نمونہ خود پھیلتا ہوا محسوس ہوتا ہے جیسے سب سے بڑی  
سچائی کا اظہار ہو، تمام تجربوں کی وحدت کا نمونہ!



(رتناگری۔ اڑیسہ)

چوتھی صدی قبل مسیح کی تخلیق 'توکاپیام' (Tolkappiyam) تمل زبان و ادب کی قدامت کے ساتھ جنوبی ہند کے بعض جمالیاتی رجحانات کی بھی خبر دیتی ہے، اسی طرح نویں صدی عیسوی کی تصنیف "کوی راج مارگا" (Kaviraja Marga) سے کثیر زبان کے جمالیاتی اسلوب کا پتہ چلتا ہے۔ تیلگو زبان کے لوک گیتوں کی تاریخ ماضی کے اندھیرے میں پوشیدہ ہے، تیلگو لوک گیتوں اور لوک کہانیوں نے تیلگو ادب کی آبیاری میں نمایاں حصہ لیا ہے، گیارہویں صدی میں معروف تیلگو شاعر، دانش ور اور فنکار ننان نے بحث (Nannaya Bhatta) نے مہابھارت کا ترجمہ کیا تھا، مایالم کے متعلق ایک نظریہ یہ ہے کہ اس کا تعلق تمل کی کسی ترقی یافتہ بولی سے ہے۔ تمل کے ادبی اسلوب پر سنسکرت کے گہرے اثرات موجود ہیں۔ چودھویں صدی عیسوی میں کالی داس کی معروف تخلیق میگلہ دوت (میگلہ سند سیم) کا ترجمہ ہوا تھا۔ ان تمام زبانوں میں تمل کی اہمیت اس لیے بھی زیادہ ہے کہ اس کی تہذیب اور اس تہذیب کی جمالیات کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے، اس زبان کی قدیم ترین روایات ہندوستانی تہذیب و تمدن کی بنیادیں مستحکم کرتی ہیں، آریائی اور دراوڑی جمالیات کی آمیزش اور آمیزش جس طرح روحانی اور دانشورانہ سطحوں پر ہوئی ہے وہ اپنی مثال آپ ہیں۔ آریائی فکر و نظر نے دراوڑی فکر و نظر کو متاثر کیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ دراوڑی فکر و نظر نے آریائی تصورات اور افکار و خیال کو اپنی گہری روشنی عطا کی ہے۔ رشی منیوں نے ویدی تفکر اور سنسکرت کے رسوں سے آشنا کیا اور دراوڑی تخلیقی فنکاروں نے اپنے دیوتاؤں اور اپنی دیویوں کے پیکروں، غاروں کی آرائش و زیبائش اور مندروں کی تعمیر کے ساتھ رقص کی جمالیات سے متاثر کیا۔ آریائی اور دراوڑی تہذیب کی آمیزش غیر معمولی نوعیت کی تھی، اسی آمیزش سے وہ جمالیاتی وحدت وجود میں آئی ہے جو ہندوستانی تہذیب کی روح ہے۔ جنوبی ہند میں تہذیبی آمیزش سے قبل شمالی ہند میں بھی آریاؤں اور دراوڑیوں کے درمیان ایک تہذیبی رشتہ قائم ہوا تھا، ویدی دور سے قبل اور ویدی دور کے بعد اس رشتہ کی تاریخ، تمدن اور جمالیات کے مطالعہ میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ ویدی سنسکرت میں دراوڑی عناصر موجود ہیں، اسی طرح آریوں کے عقاید و رسوم، ان کی اساطیر اور مذہبی تصورات پر دراوڑی اثرات نمایاں ہیں، شمالی ہند میں تہذیبی آمیزش کی وجہ سے فنون میں جمالیاتی جہتیں پیدا ہوئی ہیں۔ ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں یہ دور بھی ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتا ہے۔

تہذیبی تعلقات اور تمدنی آمیزش کی داستان کئی صدیوں تک پھیلی ہوئی ہے کہا جاتا ہے کہ آریاؤں اور دراوڑوں کے تعلقات جو حضرت عیسیٰ سے ایک ہزار سال قبل شروع ہوئے تھے چوتھی صدی قبل مسیح تک قائم رہے۔ دکن میں آریا-ہند کے ذریعہ بھی آئے اور ہندوستان چل کر پورے گئے بھی۔ برصغیر میں فنی اور جمالیاتی پیکروں کی تخلیق کا سلسلہ جانے کب سے قائم ہے منہجہ داڑو اور ہڑپا کی تخلیقات (جانوروں کے پیکر، ہاتھی دانت کی مہریں، برتن، نوجوان عورت وغیرہ) پیکروں کی تراش خراش کی روایات کے تعلق سے سرگوشیاں کرتی ہیں۔ تیسری اور دوسری صدی قبل مسیح کی تاریخ موجود نہیں ہے۔ ہڑپا اور منہجہ داڑو کی ان ہی تخلیقات کی مدد سے ہم بعض تاریخی، مذہبی اور سماجی لہروں کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، اس عہد کے بعض موضوعات نے اپنا سفر جاری رکھا ہے جس کی وجہ سے قدیم فنی اور جمالیاتی روایات کے تئیں آگاہی حاصل ہوتی ہے۔ بدھ اور ہندو آرٹ میں دو ہزار سال بعد ان روایات اور اقدار کی پہچان ہوتی ہے۔ نیشنل میوزیم پاکستان (کراچی) برٹش میوزیم (لندن) اور نیشنل میوزیم (ہندوستان - نئی دہلی) میں ہڑپا اور منہجہ داڑو کے جو فنی نمونے ہیں ان کے مطالعے سے برصغیر کی پیکر تراشی کے آرٹ کے تسلسل کی بخوبی پہچان ہو جاتی ہے۔ نیشنل میوزیم دہلی میں ہڑپا کی تخلیق رقص (2300-1750 ق م) اور رقص کرتی دوشیزہ، پاکستان نیشنل میوزیم کراچی میں ماں اور برٹش میوزیم لندن کی وہ مہریں کہ جن پر جانوروں کے پیکر ہیں قدیم جمالیاتی اسالیب اور آہنگ کو پیش کرتے ہیں۔ ہڑپا میں اب تک ہزاروں پیکر نکل چکے ہیں جو تہذیبی علامتوں کی صورتوں میں متاثر کرتے ہیں، جانوروں کی نقاشی میں فنکاروں کا احساس جمال توجہ طلب ہے۔ ہر جانور کا اپنا حسن ہے، کچھ علامتیں مثلاً دائرے، نقطے اور سوسائیکا کی صورتوں کو لیے نقشے اور پتیل کے درخت کے پتوں کے نقش، فنی اور جمالیاتی روایات کے تئیں بیدار کرتے ہیں، شیر، ہاتھی، خرگوش، مگر، چھ، بیل وغیرہ مرکزی

پیکر ہیں۔ ہندوستانی فنکاری اور نقاشی اور فنکاری کی تخلیقی صلاحیتوں کے پیش نظر اب تک یہ نقش اول کی حیثیت رکھتے ہیں، ایک مہر پر کسی یوگی کا پیکر ہے جسے دیکھ کر بدھ کی یاد آ جاتی ہے۔ برتنوں پر نقاشی کا عمل بھی جمالیاتی رجحان کو واضح کرتا ہے۔ اسی طرح کھلونے بھی توجہ طلب ہیں۔



● بدھ کے چند جمالیاتی پیکر!



اولو کیشور

(چار ہاتھ توجہ طلب ہیں)

رتناگری (اڑیسہ)

بدھ زمین کو چھوتے ہوئے

(اودے گری۔ اڑیسہ)

● گوتم بدھ

سادھی کی جمالیات کا شاہکار سادھی بنیادی طور پر وحدت کا ایسا جمالیاتی نمونہ ہے جو باطن کے جمالیاتی نقطہ عروج کو خارج کا جلوہ بنا دیتا ہے!

ویدوں کی تخلیق کے بعد ہندوستانی مجسمہ سازی اور پیکر تراشی میں ایک انقلاب آگیا۔ رگ وید ہندوستانی پیکر سازی کا ایک بہت بڑا سرچشمہ ثابت ہوا۔ آریوں اور غیر آریوں کے احساس جمال کی آمیزش سے نت نئے پیکر وجود میں آئے، چھٹی صدی قبل مسیح بدھ ازم اور جین ازم نے پیکر تراشی کے فن کو تحریک بخشتا۔ پہلی صدی عیسوی سے بدھ، جین اور ہندو آرٹ نے فن کی منزلوں کو بڑی تیزی سے طے کیا، ٹھکان راجاؤں نے مجسمہ سازی اور پیکر تراشی کے فن کی سرپرستی کی، شیواور وشنو اور کرشن کے پیکر اور مجسمے بنائے گئے۔ ویدوں نے نہ جانے کتنے دیوتاؤں اور نہ جانے کتنی دیویوں کے پیکروں کے تئیں فنکاروں کو بیدار کیا۔ علاقائی دیوی دیوتاؤں کی صورتیں بھی خلق ہوئیں۔ رامائن اور مہا بھارت اور پرانوں نے صورت گری کے لیے نہ جانے کتنے کردار اور واقعات سامنے رکھ دیے۔ تخلیقی فنکاروں نے اپنے احساس جمال کے ساتھ انہیں نکھارا اور جاذب نظر بنایا۔ گپتا راجاؤں (چوتھی۔ پچھٹی صدی عیسوی) نے مجسمہ سازی کے فن کو پروان چڑھانے میں جو حصہ لیا وہ اپنی مثال آپ ہے۔ مجسموں کے ساتھ واقعات بھی پتھروں پر نقش ہوئے۔ قدیم ہندوستانی مجسموں کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ فنکاروں کے احساس جمال نے صورتوں کو خلق کر کے مذہبی خیالات اور تصورات کی سطح اور بلند کر دی ہے۔

انسانی چہروں کے ساتھ جانوروں اور پرندوں کے پیکر بھی خلق ہونے لگے، انسان اور جانور کے رشتے کو ان کی وحدت میں نمایاں کیا گیا۔ اسطور سازی میں فنکاروں کی تخلیقی صلاحیتوں نے بھی بڑا حصہ لیا ہے۔ ایک ہی دیوی اور ایک ہی دیوتا مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہو کر مختلف واقعات کے عنوان بن گئے ہیں، مختلف چہرے مختلف واقعات کے ساتھ ملتے ہیں، فنکاروں نے جمالیاتی سطح پر خالق کائنات کو طرح طرح سے محسوس کر کے ان کے مختلف چہرے بنائے ہیں۔ ان چہروں کے مختلف تاثرات پیش کیے ہیں اور ان کے خارجی اور باطنی تحریک کو نمایاں کیا ہے یہ بڑا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ یہ تمام مجسمے یہ احساس اور تاثر دیتے ہیں کہ سچائی ان سے پرے ہے، یہ پیکر اور یہ چہرے دراصل سچائی یا ابدی سچائی کے مظاہر ہیں جو التباس کو بہت حد تک کم کرتے ہیں اور ابدی سچائی کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔

بدھ جین اور ہندو آرٹ میں انسان کا جسم تخلیقی تحریک کا سب سے اہم ذریعہ بنا رہا ہے۔ مقدس پیکروں کو خوبصورت اور زیادہ سے زیادہ جاذب نظر بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ بنیادی احساس یہ رہا ہے کہ اسی طرح حسن اور ابد تحسن کا تعلق قائم ہوتا ہے اور حسن کی وحدت کا شعور حاصل ہوتا ہے جسم کی خوبصورتی اور جسمانی جلوؤں کو طرح طرح سے محسوس کیا گیا۔ حسن کو پھیلا کر دیکھنے کی کوشش کی گئی صرف اس لیے کہ الوہی جمال کی تشریح ممکن ہو سکے، دیوتاؤں کے مجسموں میں بازوؤں اور سینے کی خوبصورتی کو مختلف انداز سے ابھارنے کی کوشش کی گئی، دیویوں کے مجسموں میں چھاتیوں کو زیادہ بھاری اور پرکشش بنانے کا انداز رہا، کولہے زیادہ ابھارے گئے، ہر پیکر کو پروقاہ انداز دیا گیا اور ہر جسم کو پرکشش زیورات سے آراستہ کیا گیا۔ الوہی حسن و جمال کو پانے اور محسوس کرنے کے لیے مختلف انداز غیر معمولی نوعیت کے ہیں، عمدہ اور نفیس مجسموں کی دیکھ کر لگتا ہے جیسے ہر مجسمہ اپنے وجود کے تئیں بیدار ہے اور اس کی سانس اور روح (پران prana) اس کی مکمل گرفت میں ہے۔ پیکروں کا ہر انداز اپنا آہنگ رکھتا ہے۔ ہندوستانی مجسموں میں مبراؤں (Mudras) کی بڑی اہمیت حاصل ہے، مبراؤں کے فن کے خالق بدھ فنکار ہیں۔

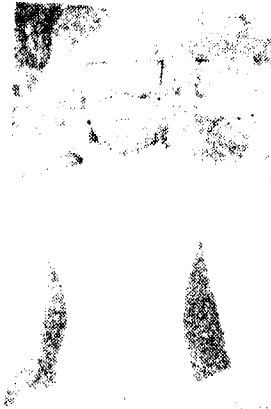
● بدھ کے جمالیاتی پیکر!



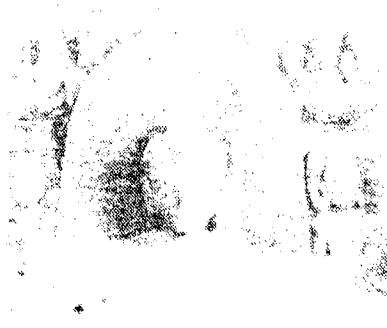
دھیانی بدھ  
ایتا بھ (مغرب)  
(آرے گری کلک، اڑیسہ)



بدھ نے اپنے اس جنم کی پیش گوئی کی تھی کہا تھا میں ”مہتر“  
(دوست) کی صورت میں جنم لوں گا! (حبیب خدا)  
(انند اپہاڑی، للتہ گری، اڑیسہ)



بدھ دھیانی مدرا  
(للتہ گری اڑیسہ)



بدھ کا چہرہ  
(للتہ گری۔ اڑیسہ)

جنہوں نے ہاتھوں اور انگلیوں کی معنی خیز حرکتوں کے تئیں بیدار کیا، ہاتھوں اور انگلیوں کے اشاروں کو معنویت بخشتے ہوئے ان کی ایک زبان خلق کر دی، ہندوستانی مجسمہ سازی کا یہ اسلوب دنیا کی مجسمہ سازی کی تاریخ میں اپنا جانی نہیں رکھتا۔ ہندو آرٹ نے بھی اس اسلوب کو قبول کر لیا، مزاروں کے ذریعہ تخلیقی فنکاروں نے ہندوستانی جمالیات میں بڑی کشادگی پیدا کی، دیوی، دیوتاؤں اور دیویوں کے کردار کا اظہار ہونے لگا، مزاج اور رویوں کو پہچاننے میں مدد ملنے لگی، یوگ اور رقص دونوں نے اس اسلوب کو معنویت بخشی ہے۔

ہندوستانی فنون لطیفہ کے خالق عوام ہیں۔

تمام فنون کا گہرا باطنی رشتہ ”سماجی، اقتصادی“ اور نفسی اور حسی زندگی سے ہے ہر عہد کی تمدنی زندگی کا انحصار مادی پیداوار کے خاص تاریخی رویہ اور انداز پر ہے، کسی سماج کا تصور اس گہری سچائی کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ ہندوستانی جمالیات کا گہرا باطنی رشتہ قدیم نسلی اور قبائلی زندگی کے عقائد اور توہمات، سماجی اور مذہبی تصورات اور تمدنی انداز فکر سے قائم ہے۔ مختلف علاقوں میں نسلی اور قبائلی کردار ایک چھوٹے سے کچھ کو جنم دیتا رہتا ہے کہ جس میں اس کے احساس جمال کی پہچان ہوتی رہی، ابتدائی، تجربوں کی یکسانیت بھی ایک وحدت کو جنم دیتی ہے اور مختلف اور متضاد تجربوں کی تمدنی آمیزش کے بعد بھی ایک وحدت کا احساس ملتا ہے۔ مادی اور روحانی تجربوں کی سماجی، ثقافتی بنیادیں قائم ہوتی گئی ہیں اور ایک چھوٹا کچھ دوسرے چھوٹے کچھ کے قریب آتا گیا ہے۔ تجربوں کی آمیزش اور آمیزش کے بعد ہی ذہنی زرخیزی کے تئیں بیداری پیدا ہوئی اور یہ اسی شعور کا کرشمہ ہے کہ علاقائی تہذیبیں ایک دوسرے میں جذب ہو گئیں اور اس بڑے ملک کی جمالیات کا ایک تسلسل قائم ہو گیا، فطرت کے جلال و جمال کے احساس و شعور سے اپنی زندگی کے حسن کو دیکھنے کے مختلف معیار قائم ہو گئے۔ فطرت کے جلال اور مملوں، جنگلوں اور سیاسی اور مذہبی تقسیم کی وجہ سے بڑا نقصان ہو تا رہا ہے۔ لیکن عوام نے ہمیشہ بہت سی تہذیبی اور جمالیاتی روایتوں کو زندہ رکھا، ان کا تحفظ کیا۔ قربانیاں دے کر انہیں آگے بڑھانے کی کوشش کی، ہندوستانیوں کا ذہن اتنا شاداب رہا ہے کہ اس نے ہمیشہ آنے والی نسلوں کو اپنے تجربوں کے ساتھ انسانی قدروں کا شعور بخشا ہے۔

اس ملک کے فنون اتنے ہی قدیم ہیں کہ جتنے یہاں کے پہاڑ، یہاں کی ندیاں اور یہاں کے کھیت کھلیاں، رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری اور تعمیر کے فن کو عوامی جذوبوں نے پروان چڑھایا ہے۔ عوام کے معصومانہ عقائد اور توہمات نے ان میں تحرک پیدا کیا ہے، تصویروں میں رنگ بھرے ہیں۔ قبائلی تجربوں اور قبائلی احساس اور جذوبوں کے مختلف علاقوں میں جانے کتنے چھوٹے بڑے دبستان قائم کر دیے تھے، ایسے نہ جانے کتنے فنی شاہکار ہیں کہ جن کے خالق کے نام سے ہم واقف نہیں ہیں، ذکار اپنی تخلیقات پر اپنے نام نقش کرنا ضروری نہیں سمجھتے تھے۔ کوئی نہیں جانتا کہ متھر اکے بدھ، نٹ راج، تری مورتی وغیرہ کے خالق کون تھے، اجمتا کی تصویروں کو خلق کرنے والے کون تھے، نٹ راج کے رقص کی معنی خیز جہتوں کی وضاحتیں مختلف قسم کے رقص میں کن لوگوں نے کی تھیں، کسی فن کی تخلیق میں کتنے ذکار شریک ہوئے۔ نٹ راج، تری مورتی، متھر اکے بدھ اور اجمتا کی تصویروں کے پیچھے عوامی فنون کی ہزاروں برس پرانی روایتوں کا تسلسل قائم رہا ہے کہ جن کی پہچان آسان نہیں ہے، ان میں مختلف علاقوں کی عوامی روایتیں بھی ہیں اور مختلف عوامی روایتوں کی وحدتوں کی بھی۔ ایک مقام سے دوسرے مقام اور ایک علاقے سے دوسرے علاقے کی ہجرتیں تجربوں میں وحدت پیدا کرتی رہی ہیں، مختلف علاقوں میں مستقل دبستانوں کے قائم ہونے سے قبل ہندوستانی فنون لطیفہ نے عوامی جذوبوں اور تجربوں کے ساتھ جانے کتنی صدیوں میں سفر کیا ہے۔ آج بھی یہ قدیم روایتیں موجود ہیں اور ان سرچشموں کو پا کر بہت سی بنیادی سیانیوں کا مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔

تہذیبیں بنیادی طور پر ”سماجی ثقافتی“ مرکبات ہیں جو مختلف عہد اور مختلف علاقوں میں ظہور پذیر ہو کر اپنے وجود کا احساس دیتی رہی ہیں۔ اس عمل میں ان کی امتیازی تکنیکی، اقتصادی اور تمدنی خصوصیات کا اظہار ہو تا رہتا ہے۔ ہر تہذیب ساختیاتی عناصر کے باہم وکر عمل اور باہم گراثر پذیری کے نظام کو نمایاں کرتی ہے۔ سماجی تنظیم کا مطالعہ کرتے ہوئے اس بات کو بھی پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ تمام باہم گراثر انداز ہونے والے یا

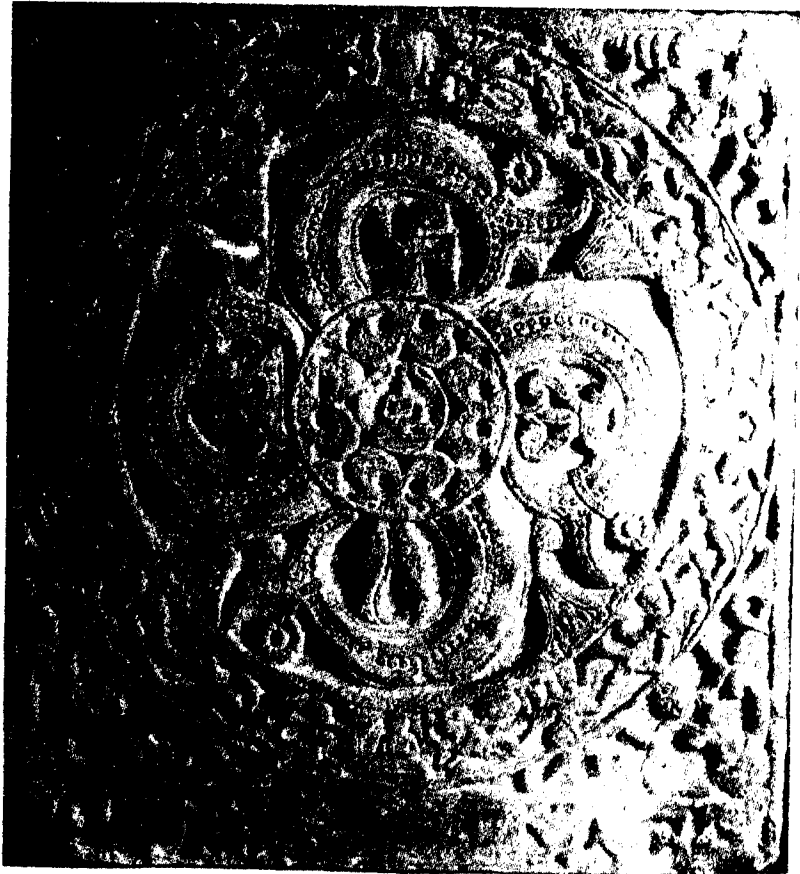
عمل کرنے والے عناصر یکساں اہمیت نہیں رکھتے، کچھ زیادہ اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اور کچھ کم، کسی بھی تہذیب کی تاریخ کا مطالعہ کر۔ نہ ہوئے یہ سچائی ظاہر ہو جاتی ہے۔ زیادہ اہمیت اختیار کرنے والے عناصر کا گہرا تعلق سماجی، اقتصادی اور سماجی سیاسی ماحول اور مادی تجربوں سے ہوتا ہے۔ تہذیب کی تاریخ میں یہ سچائی بھی دلچسپ ہے کہ کسی علاقے میں جب نئے تمدنی اور تہذیبی تجربے داخل ہوتے ہیں تو پرانے تجربے دب جاتے ہیں، مختلف خانوں، میں تقسیم ہو کر زندہ رہتے ہیں۔ ایک پراسراری خاموش زندگی ہوتی ہے، کبھی کبھی ایسا لگتا ہے کہ یہ سب بہت کمزور پڑ گئے ہیں یا گم ہو گئے ہیں لیکن اپنی مٹی سے گہرا رشتہ رکھنے کی وجہ سے یہ پھر تازہ دم ہو کر آہستہ آہستہ ابھرنے لگتے ہیں، تصادم اور ٹکراؤ کے بعد نئے اور پرانے تہذیبی تجربوں کی جدلیاتی آویزش اور آمیزش ہونے لگتی ہے۔ رد و قبول کا محسوس سلسلہ بھی جاری رہتا ہے اور پھر ایسا بھی ہوتا ہے کہ بہت سے مضبوط معنی خیز اور جہت دار پرانے تجربے اہمیت اختیار کر لیتے ہیں اور کبھی کبھی اس طرح بھی کہ نئے تجربوں کو اپنے مخصوص انداز فکر میں جذب کر لیتے ہیں۔ اپنا رنگ و آہنگ دے کر انہیں اپنے تسلسل میں کچھ اس طرح شامل کر لیتے ہیں جیسے یہ نئے تجربے خود ان کے بطن سے پھوٹے ہوں۔ بدھ تفکر نے جس طرح آریائی فکر کو اپنا انداز دیا ہے اور مسلمانوں کے انداز فکر نے جس طرح ہندوستانی انداز فکر قبول کیا ہے بہتر نمائیں ہیں۔

سماجی تنظیم میں دو تہذیبوں کے عناصر ایک دوسرے میں اکثر اس طرح بیوستہ ہو جاتے ہیں کہ انہیں علاحدہ کر کے دیکھنا آسان نہیں ہوتا۔ معاشرہ انہیں ہمیشہ قدر کی نگاہوں سے دیکھتا رہا ہے۔ جدلیاتی آمیزشوں کے بعد عناصر کی صورتیں تبدیل ہو جاتی ہیں، تجربوں کے رنگ تبدیل ہو جاتے ہیں اور پھر تجربوں اور صورتوں اور عناصر کا ایک نیا سلسلہ شروع ہو جاتا ہے، ہر ایسے تہذیبی سلسلے کا مطالعہ کرتے ہوئے ایک بڑی سچائی کا احساس ہوتا رہتا ہے اور وہ یہ کہ رد و قبول اور آویزش اور آمیزش کے جدلیاتی عمل کے بعد افکار و خیالات اور تجربات کے جوئے سانچے سامنے آئے ہیں ان کی بنیادیں مستحکم اور مستقل ہیں۔ چند ایسی بنیادی سچائیاں اور کچھ ایسے بنیادی اصول ہیں جو اتنے مستحکم اور مستقل ہیں کہ نئے تمدنی اور جمالیاتی تجربوں کے اصولوں کو متعین کر سکتے ہیں۔

ہندوستانی تہذیب اور ہندوستانی جمالیات کا مطالعہ کرتے ہوئے عموماً مذہبی اعتقادات کی بعض صورتوں کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ اپنی تہذیب کی تاریخ اور اپنی تہذیب کی جمالیات کا مطالعہ کرتے ہوئے مذہبی تصورات اور اعتقادات کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کرتا۔ یہ بہت اہم اور اپنے عمل میں انتہائی پراسرار اور معنی خیز ہیں لیکن مذہبی اعتقادات اور تصورات چونکہ تہذیب کی بنیاد نہیں ہیں اس لیے انہیں بنیاد کے اوپر ایک قوت یا طاقت ہی سے تعبیر کرنا مناسب ہو گا۔ بلاشبہ ہر تہذیب کا اپنا ایک خاص روحانی کردار ہوتا ہے کہ جس کے گہرے حسین اور خوبصورت نقوش ساخت اور تہذیبی عمارت پر نمایاں رہتے ہیں، کسی بھی تہذیب کا مطالعہ اس کے روحانی کردار کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ روحانی کردار، اعتقادات اور مذہبی تصورات کے مختلف سانچے تیار کرتا ہے اور جب یہ اعتقادات اور تصورات ان سانچوں میں ڈھلتے ہیں تو ان کی صورتیں جمالیاتی ہو جاتی ہیں، وہ مذہبی ہونے کے باوجود مذہبی نہیں رہتے، یہ آفاقی روحانی کردار کا کرشمہ ہے کہ فنون لطیفہ کا جنم ہوتا ہے۔ مذہب کا روحانی کردار بھی بنیادی نتیجہ ہے۔ حاصل ہے اور اصل مادی حالات کسی تہذیب کو جنم دیتے ہیں اور مختلف نظریات کے ابھرنے کی مناسب فضا کی تشکیل کرتے ہیں نظریات میں ان کی وجہ سے تازگی اور زرخیزی، تہداری اور پہلوداری پیدا ہوتی ہے۔ مادی حالات ہی سے مذہبی اعتقادات اور تصورات کا جنم ہوتا رہا ہے۔ زندگی کو دیکھنے اور کائنات کے جلال و جمال کو محسوس کرنے کا شعور حاصل ہوا ہے۔ کسی بھی تہذیب کے افکار و خیالات، نظریات یا مذہبی اعتقادات و تصورات کا مطالعہ کیجئے عہد مادی حالات کی پہچان ہو جائے گی۔ نظریات اور تصورات کا جنم ہوتا رہا ہے۔ نظریات اور تصورات میں مادی افکار کی روشنی اپنے مختلف رنگوں کے ساتھ ہمیشہ موجود رہتی ہے، تاریخی اور پیداواری رشتوں کے بغیر کسی تہذیب کی جمالیات کا مطالعہ ناقص ہو گا۔

ہندوستانی تہذیب میں بھی مذہب، فلسفہ اور آئیڈیل ازم کی بڑی اہمیت ہے اس لیے کہ یہ انسان کے وجود کے پیچیدہ مسائل کو سلجھانے کی

ہمیشہ کوشش کرتے رہے ہیں، زندگی کی قدروں کا تعین کرتے رہے ہیں، حیات و کائنات کے مسائل کی جانب فکر کو متحرک کرتے رہے ہیں اور اس طرح وجود کے تئیں بیداری پیدا ہوتی رہی ہے۔ مادی احساس و شعور نے ”فیثیاسی“ اور ”آئیڈیل ازم“ مادی زندگی سے جنم لے کر اپنے نقطہ عروج پر مادی سچائیوں کا ہی گہرا شعور عطا کیا ہے۔ مذہب تجربوں کا بہترین معنی خیز سرچشمہ بنا ہے لیکن فنون لطیفہ میں جمالیات کے ایک بڑے نظام کی صورت میں جلوہ گر ہوا ہے۔ ہندوستانی تہذیب اور اس کی جمالیات میں مذہب نے ”فیثیاسی“ اور ”آئیڈیل ازم“ کی تشکیل میں جو نمایاں حصہ لیا ہے اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ حیات و کائنات کی وحدت اور جمالیاتی وحدت سے افضل ترین احساس نے انہیں ایک مضبوط تاریخی، ثقافتی اور فلسفیانہ قوت بنادیا تھا کہ جس کی وجہ سے زندگی کی مختلف سطحوں پر ان کا بے اختیار اظہار ہوا۔



علامات و خطوط کے ذریعہ فکری جمالیاتی توانائی کا اظہار  
کشان دور (پہلی صدی عیسوی)  
اسٹیٹ میوزیم لکھنؤ

ہندوستانی تہذیب میں مذہب ہمیشہ ایک تابندہ علامت کی صورت جلوہ گر رہا ہے۔ انسان کی بنیادی خواہشوں اور آرزوؤں اور اس کے مسائل کے ساتھ تہذیب اور اس کی جمالیات کے تئیں بھی بیدار رکھا ہے۔ فنون لطیفہ کے لیے معنی خیز سرچشمہ بنادیا، مختلف فنون میں جذب بھی ہو گیا لیکن تہذیبی سفر اور فنون کی تخلیق کے تسلسل پر کبھی اس طرح حادی نہیں رہا کہ تمدن اور فنون کی قدروں کا احساس ہی جاتا رہا ہو۔ تمدن اور فنون کو اپنی گہری روشنی عطا کرتے ہوئے بھی ان کے جلوہ کو خود میں جذب کرنے کی کوشش نہیں کی، تہذیب اور فنون لطیفہ کی اقدار بھی ایسی ہوتی ہیں کہ وہ مختلف قسم کے اثرات کو قبول کرنے کے باوجود اپنی انفرادیت اور اپنی قدروں کو ہمیشہ محسوس بناتی رہتی ہیں۔

قدیم ہندوستانی تہذیب کا مطالعہ کرتے ہوئے ثقافت یا کلچر کی مختلف اکائیوں پر بڑی گہری نظر کی ضرورت ہے، یہی اکائیاں آہستہ آہستہ ایک وحدت کا شعور عطا کرتی ہیں، مختلف عقائد اور تصورات کے لیے کسی بھی اکائی کے لوگ اور ان کے کلچر کو ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ دونوں ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں، تاریخی تسلسل میں ہر اکائی کے کلچر کو اس طرح سمجھنا چاہیے کہ یہ انسان کے عمل کا حاصل بھی ہے اور جو کچھ حاصل کیا گیا ہے اس کا اظہار بھی، اس طرح ہر کلچر، وہ محدود دائرے میں ہو یا کسی قدر وسیع دائرے میں، انسان کے ارتقاء اور اس کی سوسائٹی کی ترقی کی نشان دہی کرتا ہے۔ کلچر ایک ایسا انسانی عمل ہے جو اپنی پیچیدگی کا احساس کسی نہ کسی طرح دیتا رہتا ہے۔ اس لیے کہ یہ انسانی ارتقاء کا پیچیدہ اظہار ہے جو اپنی فطرت میں متحرک اور تخلیقی صلاحیتوں کا مظہر ہے۔ کسی بھی کلچر کے مطالعے سے یہ حقیقت واضح ہو سکتی ہے کہ حیات و کائنات یا مظاہر قدرت یا فطرت سے رشتہ قائم ہوا ہے اس پر انسان کی گرفت کس حد تک ہے اور وہ خود اپنی ذات یا وجود کو کس حد تک گرفت میں لیے ہوئے ہے، انسان ہی کلچر کی تخلیق کرتا ہے لہذا ہر کلچر کا انسانی کردار ہی اہمیت رکھتا ہے، کردار کتنا تخلیقی، کتنا پر اسرار، کتنا متحرک اور مختلف قسم کی شعاعوں کو خلق کرنے والا ہے، کلچر متحرک فطرت ہی سے جانا جاسکتا ہے۔ کلچر انسان کی تخلیقی صلاحیتوں ہی کا مظہر ہے لہذا اخلاق سے علاحدہ اس کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ اور اس کا بنیادی موضوع تو انسان ہی ہوتا ہے، یہی وجہ ہے کہ کلچر عمدہ انسانی قدروں کا گہوارا ہوتا ہے۔

قدیم ہندوستانی تہذیب کی مختلف ثقافتی اکائیوں کا مطالعہ کرتے ہوئے جہاں ان سچائیوں کی پہچان ہوتی ہے وہاں یہ سچائی بھی شدت سے محسوس ہوتی ہے کہ ہر ثقافتی اکائی قبیلے یا جماعت کے مادی اور روحانی عمل کی وحدت کے حسن کو پیش کرتی ہے۔ کارل مارکس نے درست کہا تھا کہ انسان کا عمل دو انداز اختیار کرتا ہے، ایک مادی اور دوسرا غیر مادی، غیر مادی کو روحانی انداز سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو دراصل بنیادی طور پر ذہنی عمل یا محنت ہے اور مادہ کا مظہر ہے۔ انسان کی پوری تاریخ میں یہ دونوں انداز ہر جگہ نمایاں ہیں انہیں اس طرح بھی پہچانا جاسکتا ہے کہ مادی انداز، مادی دولت اور مادی اشیاء و عناصر کی تخلیق کرتا ہے اور غیر مادی یا ذہنی اور روحانی انداز روحانی اقدار اور دولت کی تخلیق کرتا ہے۔ کلچر میں دونوں انداز اہمیت رکھتے ہیں دونوں کا مطالعہ ضروری ہوتا ہے۔ دونوں انسانی عمل ہیں، کلچر انسانی عمل کی زرخیزی کا حامل ہے لہذا اس سے انسان کی فطرت کی زرخیزی کی پہچان ہوتی رہتی ہے، اس کے ارتقاء کا مطالعہ بنیادی طور پر انسان کے ذہن اور اس کے تخلیقی عمل کا مطالعہ ہے۔ جب ہم روحانی کلچر کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو دراصل ان تمام روحانی اقدار کی جانب اشارہ کرتے ہیں کہ جنہیں انسان خلق کرتا ہے، ان میں فلسفہ، سائنس، فن و ادب، مذہب، تعلیم سب شامل ہیں، انسان کے شعور اور احساسی عمل اور اس کے ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کی پہچان روحانی کلچر ہی سے ہوتی ہے۔ اس میں وجود اور تخلیقی کیفیتوں کا جو ہر ہی توجہ طلب بنتا ہے کہ جسے ہم روح سے تعبیر کرتے ہیں۔

فلسفہ، سائنس، فن و ادب سب انسان کی ذہنی، تخلیقی اور روحانی صلاحیتوں کا احساس عطا کرتے ہیں، کارل مارکس نے سائنسی اور فنی تخلیقات کو روحانی تخلیقات کا اہم ترین اظہار قرار دیا ہے اور انہیں سائنسی تمدن اور فنی تمدن کی اصطلاحوں سے سمجھایا ہے۔ یہ کہا ہے کہ سائنس میں تصورات کا عمل سچائی کی دریافت کرتا ہے اور فن و ادب میں سچائی کی دریافت جمالیاتی فکر سے ہوتی ہے، سچائی کا حسن علامتوں سے واضح ہوتا ہے، فلسفہ اور

مذہب سے رشتہ رکھتے ہوئے بھی فنی تمدن کی اپنی انفرادیت ہوتی ہے، اس کے ارتقاء کے اپنے اصول متعین ہو جاتے ہیں۔ آزادانہ عمل سے اس میں آفاقیت پیدا ہو جاتی ہے، پھر سماجی زندگی کے مادی پہلو میں پوست ہوتا ہے لہذا ہر پہلو سے وابستہ رہتا ہے۔ اقتصادی معاشی اور نظریاتی پہلو سے بھی اس کی گہری وابستگی ہوتی ہے۔ ان کے گہرے اثرات اس کے ارتقاء میں مدد کرتے ہیں طبقاتی سماج یا طبقاتی کردار اس کی روح بن جاتا ہے۔ اس سچائی کے پیش نظر یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ پھر انسانی عوامل کا تخلیقی پہلو ہے، محنت (Labour) ہی سے دراصل انسان کی تخلیق ہوتی ہے، انسان کی پہچان ہوتی ہے اور اس سے انسان اپنی دریافت کرتا ہے اس سے مسرت اور جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے، جمالیاتی مسرت اور آسودگی اس محنت سے حاصل ہوتی ہے جو نئی تمدنی قدروں کی تخلیق کرتی ہے اور یہ اس وقت ممکن ہے جب انسان ثقافتی تخلیقی محنت کے تئیں تخیلی اور فکری طور پر بیدار ہوتا ہے اور اپنے وژن کے غیر معمولی تحریک کو شدت سے محسوس کرتا ہے۔

ثقافتی تخلیقی محنت کا شعور انسان کے باطنی یا روحانی تحریک کی دین ہے اور اس تحریک کا سبب وہ متحرک سرچشمہ ہے کھسے ہم خیالات، تصورات، نظریات اور جذبات، احساسات، دروں بینی اور وجدانی کیفیت سے تعبیر کرتے ہیں۔ ثقافتی تخلیقی محنت ہو یا غیر ثقافتی محنت مقصد، خواہش اور ارادہ سب کی اہمیت ہوتی ہے، مقصد تکمیل جاتا ہے جب ثقافتی تخلیقی محنت کا عمل شدت اختیار کر لیتا ہے اور جب تخلیق ہو جاتی ہے تو ایسا بھی ہوتا ہے جیسے بنیادی مقصد نے دوسرا جنم لیا ہے اور جمالیاتی صورت اختیار کر لی ہے۔ ثقافتی تخلیقی محنت سے وجود میں آنے والی شے اپنے حسن کے ساتھ مختلف جہتوں میں ایک ساتھ مختلف رشتوں کا پراسرار احساس دینے لگتی ہے، فنکار کی ذات سے اس کے رشتے کا احساس ملتا ہے۔ سماج اور سماج کے افراد سے رشتوں کے ساتھ فطرت اور اس کے جلال سے اس کی گہری وابستگی محسوس ہونے لگتی ہے، یہی وجہ ہے کہ ہر ثقافتی فنی تخلیق شے بھی ہوتی ہے اور رشتہ بھی! اور اسی لیے یہ ایک نئی مادی اور روحانی قدر بن کر جلوے کی صورت اجاگر ہوتی ہے۔ روحانی ثقافت کی روایات مضبوط اور مستحکم بھی ہوتی ہیں اور متحرک اور رواں بھی، فنکار ان سے وابستہ ہوتا ہے تو اسے اپنی اصابت اور پختگی (Soundness)، اپنی سالمیت (Completeness)، اور اپنی دیانت داری (Integrity) کے اظہار کے امکانات نظر آنے لگتے ہیں، اپنے وجود کی اہمیت کا احساس ملنے لگتا ہے، ان کے تحریک سے وہ اپنے باطن کے جوہر کا اظہار اس طرح کرنا چاہتا ہے کہ جو نئی تخلیق ہو اسی میں آفاقیت پیدا ہو جائے۔ یہ روایات، ذات کے عرفان کا ذریعہ بن جاتی ہیں جب کوئی تخلیق ہو جاتی ہے تو روحانی ثقافت اور آگے بڑھ جاتی ہے اور جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط میں اضافہ ہوتا ہے، بڑا تخلیقی عہد وہ ہوتا ہے کہ جس میں روحانی ثقافت کے تمام تجربوں اور روایتوں کے ساتھ فنکار اپنے وجود کے جوہر کو شدت سے نمایاں کر کے پھر کی متحرک علامت بن جاتا ہے۔ ہندوستانی تہذیب میں پھر کی اعلیٰ ترین تخلیقات جو تخلیقی فنکاروں کی بے پناہ تخلیقی صلاحیتوں اور پوری قوم کی عظیم کوشاں بن گئیں انسان کی تخلیقی بیداری اور اس کے روحانی کردار کو ثابت کر دیتی ہیں۔ ان سے ہندوستان کے فنکاروں کے احساس میں بھال اور آزادی اور جمالیاتی انبساط و مسرت کی آرزو کا بھی پتہ چلتا ہے، ان کے فنون کی موزونیت، مطابقت، دلکشی، نفاست اور ہم آہنگی روحانی پھر کی عظمت کا احساس عطا کرتی ہیں بڑی تخلیق بڑی آرزو سے جنم لیتی ہے۔ ہندوستانی تہذیب کی تاریخ میں مختلف تمدنی اکائیوں کے پھر میں انسان کی آرزوؤں کی جو مجسم آفاقی صورتیں ہیں کہ جن سے ہر تمدنی اکائی متحرک نظر آتی ہے اس کی تمناؤں اور اس کے باطنی روحانی کردار کے تحریک سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ ہر آرزو ایسی جو سماجی اور فطری وجود سے بلند اپنی انفرادیت کو محسوس بنائے! فطرت تمدن، سماج کی وحدت کے درمیان انسان ہی کھڑا نظر آتا ہے جو پھر کی تخلیق کر کے سماج، فطرت اور تمدن اور اپنی ذات میں ایک معنی خیز پراسرار رشتہ قائم کرتا ہے اور جو رشتہ قائم ہو جاتا ہے ان میں موزونیت اور ہم آہنگی پیدا کرتا ہے۔



یاکشی (دیدار گنج) دو سو سال ق م  
 (پٹنہ میوزیم)  
 جمالیاتی تنظیم اور ادائیگی فن کا اعلیٰ ترین نمونہ!

مختلف علاقوں کے تمدن اور فنون کا مطالعہ کرتے ہوئے اس سچائی کو سمجھنے کی ضرورت ہے کہ کلچر صرف افادی نہیں ہوتا اور صرف چند خاص پر اثر رویوں کے عمل پر منحصر نہیں کرتا ہے اور صرف ان تجربوں کا نام نہیں ہے کہ جنہیں خاص وقت یا عہد میں ضروری اور اہم قرار دیا گیا ہے اور جنہیں کچھ افراد منتخب کر لیتے ہیں، کلچر انسان کے ماحول کو خوبصورت اور دلکش بنانے کا بھی نام ہے۔ یہ جلال و جمال کی تخلیق کا سرچشمہ بھی ہے۔ کائنات کے حسن کو شدت سے محسوس کر کے جمالیاتی قدروں کی تخلیق کا سلسلہ بھی اسی سے قائم ہے۔ یہ دنیا کو حسن کے سانچے میں ڈھالتا رہتا ہے، حسن کا معیار طرح طرح سے قائم کرتا ہے۔ یہ سب کچھ انسان کی فطرت کی تخلیقی صلاحیتوں کی وجہ سے ہوتا ہے کہ جس کا ایک بڑا فطری بنیادی مقصد مادی جسمانی اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنا ہے۔ انسان کی جمالیاتی تخلیقی صلاحیتوں کے حدود کا تعین نہیں کیا جاسکتا۔

قدیم ہندوستانی فنون کے مطالعے میں سب سے بڑی دشواری یہ آئی ہے کہ قدیم ہندوستان کے مختلف علاقوں کے اقتصادی اور سماجی حالات اور معاشی، سماجی ارتقاء کی تلاش و جستجو بہت ہی کم ہوئی ہے۔ سماجی رشتوں اور سماج کے ڈھانچے اور اس کی ساخت سے ہم زیادہ باخبر نہیں ہیں، ان کے تعلق سے مواد بھی حاصل نہیں ہیں۔ قدیم ہندوستان کے مذاہب اور عقائد سے ہم جتنے واقف ہیں معاشی اور سماجی حالات سے واقف نہیں ہیں۔ مذہبی تصورات، نظریات اور عقائد کو معاشی سماجی حالات کے سمجھنے کا ذریعہ بنایا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ بہت مشکل اور نازک کام ہے۔ فنون لطیفہ سے بھی بہت مدد مل سکتی ہے۔ ہندوستانی علوم کے علماء کو یقیناً اس موضوع پر زیادہ کام کرنا چاہیے۔ وہ فنون، تصورات اور نظریات تک لے جاسکتے ہیں اور نظریات اور تصورات سماجی اور اقتصادی حالات کو بہت حد تک سمجھا سکتے ہیں۔

انسان اور تہذیب و ثقافت کے پیش نظر یہ سچائی بہت اہم ہے کہ زندگی کو زیادہ زرخیز، معنی خیز، دلکش و لہریں اور حسین محسوس کرنا چاہتے ہیں اور اس طرح زندگی گزارنے کی ایک خوبصورت راہ تلاش کرتے ہیں۔ سماجی زندگی اور اس کی تنظیم کی پوری صورت اور اس کی اقدار، انسانی رشتوں، حرکت و عمل اور رویوں اور سماجی آمیزشوں کی مختلف صورتوں کی کی وجہ سے تخلیق کی آرزو پیدا ہوتی ہے محنت سے تخلیقی محنت تک پہنچتے ہیں، آرزو بیدار اور متحرک ہوتی ہے اور اس کے ساتھ ہی تخلیقی صلاحیتیں ابھرنے لگتی ہیں، کسفر دہ کی تخلیقی صلاحیتیں جب کسی شے کی تخلیق کر دیتی ہیں تو سماج کے دوسرے افراد سے ایک جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ کسی جمالیاتی تخلیق کے ساتھ یہ رشتہ بہت اہم ہوتا ہے اس لیے کہ بنیادی طور پر جذبات اور احساسات کا رشتہ ہوتا ہے کہ جس سے وسعت اور گہرائی دونوں پیدا ہوتی ہیں قبیلوں کی زندگی میں یہ بات بہت اہم رہی ہے، چھوٹے سے معاشرے میں فطرت کی ہم آہنگی کی وہ تصویریں ابھرتی رہی ہیں کہ جن کے درمیان قبائلی انسان ہی ہوتا تھا ہر صورت کو حسین بنانے کی کوشش تخلیقی تھی، قبائلی سماج میں ایسے تمام تخلیقی عوامل اپنی فطرت میں انقلابی تھے اس لیے کہ ان سے مادی اور روحانی قدریں متاثر ہوئی ہیں، مادی اور روحانی اقدار نے نئی تخلیقی صورتیں اختیار کر کے عمل کے دائرے میں وسعت پیدا کی ہیں، سماجی تصورات تبدیل کیے ہیں، ارتقاء کی منزلوں سے آشنا کیا ہے اور افراد کی شخصیتوں کو استحکام بخشا ہے۔ سماج نے بھی ایسے تجربوں کو سراہا ہے اور تخلیقی فنکاروں کی شخصیتوں کی جانب بیدار رکھا ہے۔ ابتدائی تخلیقات نے قدیم قبائلی اعتقادات کو جلال و جمال عطا کر کے سماجی ثقافتی دلچسپیوں کو اس قدر بڑھایا کہ سماج کو اپنی نئی ضرورتوں کا احساس ہونے لگا۔ نظریات اور عقائد میں نئی زندگی اور نئی روح پھونکنے کے لیے تخلیقی فنکاروں کو ہر ممکن مدد دی گئی۔ ابتدائی ستونوں اور ابتدائی مذہبی نقاشی کی اہمیت جتنی بھی ہو فنکاروں نے اپنے احساس جمال سے سنوار کر انہیں انفرادیت عطا کر دی کچھ اس طرح کہ عقائد اور نظریات کی خبر بھی نہ ہو تو یہ ستون اور یہ نقوش جیکر جلال و جمال بن کر زندہ رہیں، ان کی اپنی معنویت ان کے ساتھ رہی یہ کسی بھی دوسری معنویت کے محتاج نہ رہے۔

مختلف قسم کے قدیم مذہبی عقائد اور تصورات میں شعور اور تحت الشعور، تجربہ اور احساس اور جذبے کی وجہ سے سطحوں پر باطنی رشتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ فنون لطیفہ کا مطالعہ کرتے ہوئے مذہبی تصورات اور عقائد کا تجزیہ بنیادی طور پر سماج کی تاریخ کا تجزیہ ہونا چاہیے اس لیے کہ

مذہب کی تاریخ سماج کی تاریخ ہی کا ایک نمایاں پہلو ہے اور مجموعی طور پر تہذیب کی تاریخ کا پہلا سماجی تبدیلیوں سے ہی تہذیب کا ارتقاء ہوتا رہا ہے اور تہذیب کے ارتقاء کا ایک بڑا سبب یہ بھی ہے کہ مذہبی شعور میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی رہی ہے۔ مذہب کی ایک صورت نے دوسری صورت کو جنم دیا ہے اور ہر نئی صورت سماجی حالات سے تعلق رکھتی ہے، قدیم مذہبی عقائد اور تصورات کا مطالعہ کیا جائے تو یہ سچائی پوشیدہ نہیں رہتی کہ سماجی رشتوں اور تبدیلیوں سے صرف مذہبی تصورات میں وسعتیں نہیں آئی ہیں بلکہ ان میں نئے امکانات بھی پیدا ہوتے رہے ہیں، حقیقت یہ ہے کہ اگر یہ بات نہ ہوتی تو مذہبی عقائد اور تصورات کا ارتقاء ہی رک جاتا، قدیم ہندوستان کے مختلف علاقوں میں مذہب نے کئی مذہب کی صورتیں پیدا کی ہیں، ایک ہی جوہر اور ایک ہی روح ہونے کے باوجود کئی مختلف اور متضاد صورتیں ملتی ہیں، سماجی حالات اور رشتوں کی وجہ سے فکر و نظر میں تبدیلیاں ہوتی رہی ہیں۔ علاقائی سطح پر محدود دائرے میں جب فکر و نظر میں تبدیلی آئی ہے ایک نئی صورت یا کوئی نئی بہت وجود میں آگئی ہے۔ وحدت کے اندر کئی پہلو ابھر آئے ہیں، سماجی شعور نے مذہبی شعور کو مختلف انداز سے متاثر کیا ہے۔ پیدائشی رشتوں نے دیوتاؤں کی نئی تشکیل کا سلسلہ جاری رکھا ہے، مذہب کی صورتیں تبدیلی کی ہیں، تاریخی تقاضوں اور اقتصادی اور معاشی حالات نے مذہب کو براہ راست بھی متاثر کیا ہے۔ قدیم ہندوستان کے مختلف علاقوں کے مذہب اور فنون کا مطالعہ کیا جائے تو اس کا علم ہو گا کہ مذہب اور مذہبی تصورات اور نظریات پر طبقاتی زندگی کے گہرے اثرات رہے ہیں چند خاص طبقوں کا نظام اہم رہا ہے لہذا ان کے مفادات بھی اہم رہے ہیں۔ حاکموں اور اونچے طبقے کے لوگوں نے ایسے مذہبی نظریے قائم کیے ہیں کہ جن سے غریبوں اور نچلے طبقے کے افراد کا استحصال ہوتا رہا ہے۔

پجاریوں نے بھی اپنے علوم سے ان کی مدد کی، اونچے طبقے کے لوگوں نے اپنے بلند درجے اور مقام کی "صد اقت" کے لیے مذہبی تصورات سے اجازت اور منظوری لی اور عموماً اس طرح کہ سماج میں ان کی فکر و نظر کے سانچے میں طبقوں کی تقسیم کی صورتیں ڈھل کر سامنے آئیں۔ مذہبی احکامات کی مدد سے عوام کا مسلسل استحصال کرتے رہے، جب بھی کوئی اہم سماجی مسئلہ پیدا ہوا تو مذہبی تصورات کی مدد لی اور اکثر اپنی مدد کے پیش نظر مذہبی خیالات کے مفہیم تبدیل کر دیے۔ مسئلے کے حل کے لیے عوام میں مختلف انداز سے التباس پیدا کیا۔ انہیں التباس میں الجھانے رکھا اور خود تماشائی بنے رہے، بارش نہیں ہوتی تو کہا جاتا دیا تو تاراض ہیں اور وہ اسی وقت خوش ہوں گے جب چاندنی رات میں برہمن عورتیں، کنواری عورتیں بیلوں کی جگہ مل میں جت جائیں اور رات بھر مل جو تیں یا بہن کنواری عورتیں رات بھر رقص کرتی رہیں گھر میں بچے پیدا ہوں تو مندروں کو نانا ج دیں۔ مقدس ندیوں میں اتر کر رات بھر پرارتھا کریں۔ ہواں ہوئی کچھوں کو دیو داں بنادیں۔

عوام کے نچلے طبقوں نے جو خاموش احتجاج کیا ہے وہ فنون کے پیش نظر بہت اہم ہے۔ انہوں نے اپنے گھروں اور کھیتوں میں اپنے دیوتاؤں کو خلق کیے اور نئے عقائد وجود میں آگئے۔ ذہنی اور جذباتی انتشار میں آہستہ آہستہ کمی آئی، محدود دائرے میں خود اپنی دنیا کو نئے انداز سے خلق کرنے کی کوشش بہت اہم ہے۔ مضبوط اور انتہائی مستحکم مذہبی روایات کے کنٹرول سے گریز کرنے کی ایسی کوششیں غور طلب ہیں، اس طرح مذہبی شعور میں تبدیلیاں آئی ہیں اور مستحکم روایات کے خلاف رد عمل کا اظہار ہوا ہے۔ اپنے محدود دائرے میں نچلے اور کچھڑے ہوئے طبقوں اور خصوصاً کسانوں نے جہاں اپنے دیوتا اور اپنی دیویاں خلق کیں وہاں اپنے قدیم مذہب کے دیوتاؤں اور دیویوں کو بھی آہستہ آہستہ اپنے قریب کر لیا، اس طرح ان کے اپنے پروہت بھی پیدا ہو گئے جو تاریخ کے سفر میں آہستہ آہستہ محدود پیمانے پر ایک بار پھر عوام کا استحصال کرنے لگے!

فنون کے مطالعے میں اس سچائی کی بڑی اہمیت ہے اس لیے کہ اس طرح عوام میں حسن کا نیا احساس بھی جاگا ہو گا اور مختلف سطحوں پر تصویر نگاروں، رنگوں کے استعمال اور بت تراشی اور چھوٹے چھوٹے مندروں کی تعمیر کا سلسلہ جاری رہا ہے۔ مختلف علاقوں میں عوامی رقص کی نئی بنیادیں قائم ہوتی رہی ہیں عوامی فنون میں آہنگ بکھر رہا ہے ہر ایسے عوامی تحرک نے سماج کو متاثر کیا ہے۔ مذہبی کنٹرول کے سامنے یہ چیلنج بھی بنا رہا ہے،



تخلیقی صناعی کی ایک مثال  
(سوالا نکی دور، گیارہویں صدی)  
(نیشنل میوزیم نئی دہلی)

نذہبی اور فنی شعور کی تبدیلیوں میں ان کا عمل غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ قربانی کی محنت اور محنت کی قربانی سے علاحدہ ایک آزاد انسانی عمل کے مقابل ہے کہ جس میں فرد کی تخلیقی صلاحیتوں کا اظہار کھل کر ہوتا ہے، کام اور محنت کرنے کی بہتر صلاحیتوں کے ابھرنے کے مواقع ملے کہ جن سے عوامی فنون کے ارتقاء میں مدد ملی۔ فنون میں بہتر اور نفیس انسانی جہت یا یہ کہیے کہ کچی انسانی جہت پیدا ہوئی انسان کے وجود کی قدر و قیمت کا اساس بڑھتا گیا۔ تخلیقی محنت (Creative Labour) کی قدر و قیمت کو اس مقام سے سمجھنے کی کوشش کی جائے تو فنون کے تعلق سے بعض بنیادی سچائیوں کی بہتر پہچان ہوگی۔ فطرت کے جلال و جمال کو ایک آزاد اور کھلی فضا میں محسوس کرنے کی وجہ سے ہر شے کو حسن بخشنے کی آرزو نے بڑا کام کیا ہے۔

قدیم ہندوستان کے مختلف سماج میں ایک ساتھ کئی سطہیں ملتی ہیں کہ جن میں مختلف تمدنی قدروں کی آمیزشیں ہوئی ہیں۔ ان سے عوامی شعور اور تحت الشعور کی سطہیں بھی متاثر ہوتی رہی ہیں، فرد اور اس کے چھوٹے سماج دونوں کی ہمیشہ اہمیت رہی ہے، یہی تخلیقی محنت ہے اور ہر شے میں حسن کو شامل کرنے کی آرزو کہ جن سے ایلورا، اہوتا، ایہولے اور کھجور اہو کی تخلیق ہوئی ہے، بھرت ناٹم، کچی پوزی اور کٹھاکلی جیسے رقص و وجود میں آئے ہیں بدھ، نٹ راج اور وشنو کے پیکر بنے ہیں۔ تمام بڑی اور عظیم تخلیقات کے پس منظر میں عوامی تحریک کی ایک بڑی تاریخ موجود ہے۔ ناگالینڈ کی مثال سامنے رکھیے تو پورے ملک میں قدیم فنی تجربوں کی آمیزش کا احساس ملے گا۔ اس ریاست کے لوگوں کی تاریخ اندھیرے میں ہے لیکن اس بات کی خبر ہے کہ چین کے بعض علاقوں مثلاً یانسی کیانگ (Yantze Kiang) اور ہوانگ گٹو (Hwangato) کی وادی سے جانے کتنے قبیلوں نے برہمپتر کی وادی کی جانب ہجرت کی تھی۔ ایک کے بعد دوسرے قبیلے نے بڑی تیزی کے ساتھ اس ملک کی زمین پر قدم رکھا تھا جانے کتنے عرصے تک یہ سلسلہ جاری رہا ہے۔ یہ ہجرت غیر معمولی نوعیت کی تھی، ان کی زبان، تہذیبی بری زبان سے قریب تر نظر آتی ہے کہ جس پر چینی اثرات نمایاں ہیں، جب یہ لوگ قبیلوں میں تقسیم ہو کر آسام کی وادی میں رچ بس گئے تو تجربوں کی آمیزش کی پہچان ہونے لگی اور پھر ان کی زبان بوڈو کچھاری (Bodo kacharis) کی صورت ابھر کر سامنے آگئی۔ آسام کے قدیم عقائد اور تصورات، توہمات اور مذہبی خیالات کے گہرے اثرات ہونے لگے، کچھاری حکومت (تیرہویں صدی عیسوی سے سولہویں صدی عیسوی تک) کے آثار کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ناگاؤں کے فنی تجربے کتنے قدیم ہو سکتے ہیں! یہ آثار ایک انتہائی قدیم تہذیب کی روایتوں کا احساس عطا کرتے ہیں کہ جن میں عوامی تجربوں اور جذبوں کی روشنی اپنی تابناکی کے ساتھ موجود تھی۔

روحیت ظاہر (Animism) پر ان کا زبردست اعتقاد تھا اور آج بھی ہے۔ پتھروں اور پیڑ پودوں کی روح سے ایک انتہائی پراسرار جذباتی اور حسنی رشتہ قائم کر کے زندگی میں توازن قائم کرنے کا عقیدہ بنیادی عقیدہ تھا، پتھر اور پیڑ پودے زرخیزی کی علامتوں کی صورت ابھرے، پتھروں سے، ایک سنگی ستون کو وہ اپنے احساس جمال کے مطابق سنوارتے تھے، آج بھی تہذیبی پہاڑی قبیلوں میں یہ روایت موجود ہے۔

ایک سنگی ستونوں کے پاس آب و اجداد کی روحوں کی عبادت ہوتی ہے اور بھوت پریت اور عالم ارواح سے ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ رفتہ رفتہ ایک سنگی ستون کے قریب حیات و کائنات کی تمام قوتیں سمٹ آئیں اور ان سے بامعنی پراسرار رشتہ قائم کرنے کے لیے قربانیوں کا رواج بھی شروع ہو گیا۔ ”ایک سنگی یادگار“ پر مختلف جانوروں کا لہو لگایا جاتا اور ان کے باطن کو متحرک کیا جاتا، مختلف قبیلوں کے احساس جمال نے ایک سنگی ستونوں کو مختلف نقشوں اور صورتوں سے سنوارنا شروع کیا، ان پر تصویریں بننے لگیں، قبائلی فنون کے نمونے سامنے آنے لگے، ناگالینڈ اور آسام میں آج بھی ایک سنگی ستون ماضی کے فنی تجربوں کی جانب بیدار کرتے ہیں۔ ستونوں کے نقش و نگار ماضی کے احساس اور جذبے سے رشتہ قائم کر دیتے ہیں۔ پتھروں کے بلند ستونوں نے آسمانوں سے رشتہ قائم کر رکھا تھا، روحوں اور کائنات سے پراسرار تعلق قائم کرنے کے لیے بلندی کے

آرچ ٹائپ (Archetype) میں بڑی شدت پیدا ہو گئی تھی، پھولوں، پودوں، پرندوں اور جانوروں کی تصویریں بنا کر انہیں جاذب نظر بنانے کی کوشش بھی توجہ چاہتی ہے اور ساتھ ہی ایسے تمام پیکروں کی علامتی معنویت بھی غور طلب بن جاتی ہے۔

ایک سنگی ستون 'بیادگار' ایک جیسے نہیں ہوتے، ایک ستون دوسرے سے مختلف ہوتا تھا۔ آرائش و زیبائش مختلف انداز کی ہوتی تھی، عوامی ذہن نے ان ستونوں کو طرح طرح سے سنوارا تھا اور اپنے احساس جمال کا مظاہرہ کیا تھا۔

افسوس ہے کہ وقت نے ان ستونوں کو مٹا کر رکھ دیا اور ان کے پیش نظر مختلف قبیلوں کے احساس جمال کا مطالعہ نہ ہو سکا، اس وقت جو ستون موجود ہیں ان میں ایک ستون 20 فٹ بلند ہے اور پانچ اشخاص کی پھیلی ہوئی بانہیں بھی اسے گرفت میں نہیں لے سکتیں۔

کئی ایسے ستون ہیں جو دس اور بارہ فٹ بلند ہیں فارم ایک جیسا ہے لیکن آرائش مختلف ہے اوپر کا حصہ نیم مستدیر (Semi Circular) ہے نچلے حصوں پر تصویریں بنی ہوئی ہیں مختلف خاکے اور نقشے ابھرے ہوئے ہیں۔ بعض تیل بوٹے اور نقش و نگار ماضی کی جمالیاتی روایات کے تئیں بیدار کرتے ہیں، جمالیاتی زرخیزی توجہ طلب بن جاتی ہے۔ مختلف نقشے اس طرح آئے سانسے ہیں کہ ان سے تناسب اور جمالیاتی موزونیت (Aesthetic Symmetry) کا احساس فوراً مل جاتا ہے، ایسے عوامی جمالیاتی تجربوں کی یہ خصوصیت غیر معمولی ہے جس سے ماضی کی جمالیاتی روایتوں کی عظمت کی پہچان ہو جاتی ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں قدیم آرٹ میں جمالیاتی تقابل (Aesthetic Juxta Positon) کا بھی مطالعہ نہیں ہوا ہے۔ صرف اس مطالعے سے ہندوستانی جمالیات میں سی مٹری (Symmetry) یا تناسب اور موزونیت کی اعلیٰ ترین روایت کا عرفان حاصل ہو سکتا تھا۔

ایک سنگی ستونوں پر جو بنیادی نقش یا موٹف (Motifs) ہیں ان میں پودے، مور، طوطے، کتے، ہاتھی، ہرن، شیر، بھینس اور بلیغ کے علاوہ تنوع کلاں کی مانند ایسے چکر بھی ہیں کہ جن میں نقش ابھارے گئے ہیں۔ ابھروان خاکے اور نقش (Relief)، بہت واضح ہیں اور پتھروں پر انہیں پنیل (Panel) کے اندر رکھنے میں احتیاط سے کام لیا گیا ہے۔ فنکار اس معاملے میں جتنے محتاط ہیں اسے دیکھتے ہوئے اندازہ ہوتا ہے کہ آرائش و زیبائش میں ان کا جمالیاتی شعور کتنا متوازن تھا۔

ایک پتھر میں انسان کا سر ملتا ہے۔ ناگا قبیلوں میں رواج یہ تھا کہ دشمنوں کے سر کاٹ کر بانس پر لٹکادیے جاتے تھے اور اس کے بعد فتح کا جشن منایا جاتا تھا، ممکن ہے کہ اس کا تعلق اسی رواج سے ہو۔ یہ بھی عوامی جذبے کا ایک مظہر ہے، ناگا قبیلے روح کی موت کے قائل نہ تھے، کم و بیش تمام قبیلوں کا یہ رائج عقیدہ تھا کہ موت کے بعد روح زندہ رہتی ہے، روحوں سے پر اسرار باطنی رشتہ قائم رہے تو کوئی وجہ نہیں کہ کھیتوں میں پادہ اتانج پیدا نہ ہو قبیلے میں عزت نہ بڑھے، جادو یا سحر سے یہ رشتہ قائم ہو سکتا ہے۔ روحوں کی عبادت سے خواہشیں پوری ہو سکتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ آباؤ اجداد اور رشتہ داروں کی روحوں کی عبادت کی جاتی تھی اور ان کی روحوں کو خوش رکھنے کے لیے جانوروں کی قربانیاں روایت کا ایک حصہ بن گئی تھیں، وہ اپنے عزیزوں اور رشتہ داروں کی قبریں تعمیر کرتے تھے، بڑے بڑے پتھروں سے ان کی لاشیں چھپادی جاتی تھیں اور ایسے تمام مقامات کو انہائی مقدس تصور کیا جاتا تھا۔ زمین کی زرخیزی، زندگی اور موت، اولاد کی کثرت اور زیادہ سے زیادہ مویشیوں کو حاصل کرنے کے لیے ان قبروں کی عبادت کی جاتی تھی، جو قدیم قبریں دریافت ہوئی ہیں ان میں اکثر منقش اور دائروں کی صورتوں میں ابھری ہوئی ہیں، ان پر گول بھاری پتھر رکھے ہوئے ہیں اور جہاں اقلیدسی نقوش واضح ہیں وہاں پرندوں اور پودوں کے پیکر بھی ملتے ہیں۔

تیرہویں صدی عیسوی سے سولہویں صدی عیسوی تک جو قدیم کچھاری حکومت رعی اس نے عوامی فنون کی روایت کو زندہ رکھا۔ کچھاری حکومت کے پورے عہد کے جو آثار ملتے ہیں ان سے عوامی فنون کی قدیم ترین روایتوں کی بہت حد تک پہچان ہو جاتی ہے۔ یہ آثار عوامی روایات کے

تسلل میں جانے کتنی قدیم فنی قدروں کو سمجھاتے ہیں اور عوام کے احساس جمال کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔ دیماپور میں اب تک بہت سے آثار محفوظ ہیں، ان میں پتھر سے تراشے ہوئے شطرنج کے مہروں کی مانند کئی یادگار ہیں انہیں شطرنج کے مہروں (Chess Man) سے ہی تعبیر کیا جاتا ہے۔ ناگاؤں کے عقائد اور توہمات وغیرہ جب ہندوؤں کے عقائد اور تصورات کے قریب آئے تو صدیوں ایک بڑا سراہہ تہذیبی اور فکری آمیزش ہوتی رہی۔ مہابھارت کی قدیم عوامی کہانیوں نے ناگا قبیلوں کے تمدن کو اتنا متاثر کیا کہ ناگاؤں نے اپنی قدیم ترین تاریخ کو ہندوستانی تاریخ سے وابستہ کر دیا اور اس حد تک کہ وہ یہ سمجھنے لگے کہ ان کی تاریخ ہندوستان کی تاریخ کا ایک حصہ ہے۔ اپنے عقائد اور توہمات کو بھی اس سے جذب کر دیا۔ ابتداء سے اپنی تاریخ اور اپنی روایات سے ہندوستان سے وابستہ کر کے دیکھنے اور محسوس کرنے لگے۔ عقائد اور خیالات کی وحدت قائم ہونے لگی۔ رفتہ رفتہ وہ تہذیب کے اس بڑے سمندر میں جذب ہو گئے۔ تہذیبی آمیزش کی یہ قدیم ترین مثال فیہ معمولی مشیر تھتی ہے۔ کچھاریوں نے خود کو ایک بک کے مہد سے وابستہ کر لیا۔ رزم کے قصوں میں اپنے آباؤ اجداد کے متحرک چکر و اور کر۔ اور اس کو پانے لگے۔ یہ عقیدہ رائج ہو گیا کہ کچھاریوں نے اپنی حکومت کو ”ہد مہا“ اور دار السلطنت کو ہد مہاپور، کہنا شروع کیا۔ کہا جاتا ہے دیماپور پہلے ہد مہاپور تھا، قنوج اور متھلا کے برہمنوں نے ان کی تعلیم و تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے، یہ برہمن اپنے آباؤ اجداد کا رشتہ اندر، اور شیو، سے قائم کرتے تھے، دیوی دیوتاؤں اور رزمیہ قصوں کہانیوں نے انہیں ایک دوسرے سے بہت قریب کر دیا، اور آمیزش نے جانے کتنے لوک کہانیوں اور جانے کتنے لوک گیتوں اور نغموں کو جنم دیا، تعمیر کے فن میں بھی نئے تجربے ہوئے، کچھاری مزدوروں نے سرخ اینٹوں سے مکان بنائے کچھ تو اب بھی موجود ہیں، شطرنج کے مہروں جیسے یادگار تو عمر کیے، ان پر فنکاروں کی نقاشی آج بھی توجہ طلب ہے۔

ایک سنگی ستون شطرنج کے مہروں جیسے یادگار اور دیواروں کے نقش اور متف (Motifs) وغیرہ غالباً اس بڑے دور کی قسم ہیں جب غیر آریوں اور آریوں کے درمیان پہلی بار فکری اور تمدنی سطح پر رشتہ قائم ہو رہا تھا، کچھ لوگوں کا یہ خیال ہے کہ ایک سنگی ستون کا تعلق شیو کے لٹم سے ہے۔ شیو اور ان کے لنگ کی داستان ماضی میں پوشیدہ ہے۔ لنگ کا مہی پیکر بہت قدیم ہے۔ عوامی ذہن نے اسے کب اور کس طرح قبول کیا اور اس کے پیکر کب تراشے گئے کوئی نہیں جانتا۔ اس کی علامتی اہمیت پر جانے کتنے لوگوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ناگا قبیلوں اور خصہ ساناگ کی پرستش کرنے والوں نے اسے ہمیشہ کسی نہ کسی طرح اہمیت دی ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ لٹم کا مہی پیکر شیو کے پیکر سے قدیم ہے یا شیو کے پیکر کی تخلیق کے بعد اس کی تخلیق ہوئی ہے۔ قیاس یہی ہے کہ انسانی شکل و صورت کے شیو سے قبل عوامی ذہن نے اس کی تخلیق کی تھی اور اس کی ہر صورت کو مقدس تصور کیا تھا، تاہم اور یا مترو دونوں کی فلسفیانہ بنیادیں اور سطحیں بعد میں قائم ہوئی ہیں۔



شیوانگ

(دوسری صدی مقام) (گودی ملم)

یہ دونوں عوامی ذہن کے کرشمے ہیں۔ قدیم ترین قبیلوں کی تاریخ میں 'لنکم' کی پرستش کے ثبوت موجود ہیں، یہی وجہ ہے کہ بعض علماء کا خیال ہے کہ ہندوؤں نے یہ پیکر قدیم ترین قبیلوں اور قدیم ترین باشندوں سے حاصل کیا ہے۔ پرانے رشی منیوں نے اپنے تفر سے اس میں علامتی جہتیں پیدا کی ہیں اور اسے اتنا مقدس بنادیا ہے کہ کسی نے اسے ناپسندیدہ پیکر تصور نہیں کیا۔ اسے مذہب میں قانون شکنی یا جاہلیت سے تعبیر نہیں کیا۔ پدم پران (Padam Purani) میں بھرگورشی کی بد دعا کا ذکر ملتا ہے انسان کی بددعا یا شراب کے ایسے اثر کی کہانی ملتی ہے جو کبھی ختم نہیں ہوگی۔ وامن نے بددعا یا شراب کی ایک دوسری کہانی بیان کی ہے۔ ایک تیسری کہانی "شیو پران" (Shiva Purana) میں ہے کہ کام روپ کے راجا اور راکششوں کی جنگ کے بعد جب راجا کو فتح حاصل ہوئی تو اسی نے سب سے پہلے مٹی سے 'لنکم' بنایا اور اس کی پرستش کی، ان کے علاوہ قدیم ہندوستان نے جانے کتنی کہانیوں کی تخلیق کی ہے۔ یہ ساری کہانیاں اور 'لنکم' کے تعلق سے تمام عوامی قصے ذہن کے کرشمے ہیں 'لنکم' کے پیکروں کی تخلیق کی ایک بڑی داستان ہے۔ اس کے جانے کتنے روپ ہیں بعض پیکروں میں اس کی مغوی جہتوں کو بعض علاقوں میں بھی پیش کیا گیا ہے۔ ناگاؤں کے تمدن اور کچھاروں کے تمدن کی آمیزش نے ممکن ہے لنکم کی ایک نئی صورت کو جنم دیا ہو اور یہ یک تنگی ستون ہو یا اس نوعیت کی کوئی دوسری مٹے لنکم بلاشبہ ناگ کے وجود کے گہرے تاثر کو بڑی شدت سے ابھارتا ہے۔ برہمپتر کی وادی پر جب درمن سوتیا اور پالا خاندانوں کے افراد کا قبضہ ہو گیا اور دوسرے علاقوں خصوصاً مشرقی علاقوں کے قبیلے اسی وادی میں بسنے لگے تو کچھاری اپنی روایات کو لیے برہمپتر کے مغربی علاقوں کی جانب بڑھ گئے اور مختلف پہاڑی حصوں میں آباد ہو گئے، بظاہر ان کی وحدت بگڑ گئی لیکن ان پہاڑی علاقوں میں اپنی روایات کی آبیاری میں مصروف رہے۔ مختلف علاقوں میں انہیں مختلف نام بھی ملے۔ حیرت کی بات ہے کہ 1203 میں ترکوں نے بنگال پر قبضہ کیا اور بختیار خلجی نے کام روپ (آسام) کا سفر کیا تو کچھاریوں کی تہذیبی آمیزش اس طرح ہوئی کہ کچھاریوں نے ہندو اور مسلم فن تعمیرات کے اثرات قبول کیے۔ مزدوروں نے ایسی عمارتیں اور دیواریں تعمیر کیں کہ ناگا، کچھاری، ہندو اور مسلم روایات ایک دوسرے میں جذب ہو گئیں۔ تمنہ کلان کی مانند جو پیکر پتھروں پر ابھارے جاتے تھے ان کے اندر کنول کے پھول نظر آنے لگے۔ بعض دروازے ایسے بنے کہ جنہیں دیکھ کر شرعی سلطانوں کے منقش دروازوں (1399ء-1484ء) کی یاد آجاتی ہے۔ جو پور کی عمارتوں اور خصوصاً مسجدوں کی تعمیر میں جو فن ملتا ہے کم و بیش اسی نوعیت کا فن یہاں موجود ہے۔ جو پور میں شرعی سلطانوں نے ہندو معماروں کی فنی صلاحیتوں پر ہی زیادہ اعتماد کیا تھا (ایک مسجد کیشرتی دروازے میں دیوانگری تحریر توجہ طلب ہے) کہا جاتا ہے کہ 1484ء میں جب حسین شاہ شرعی کی شکست ہوئی تو جو پور کے ہندو اور مسلمان معمار اور فنکار شرعی علاقوں کی جانب چلے گئے۔ کون جانے یہ برہمپتر کی وادی میں بھی آئے ہوں، کوئی تاریخی ثبوت نہیں ملتا لیکن جو پور کی عمارتوں اور کچھاروں کی جدید عمارتوں کی تعمیر اور نقاشی کے عمل میں جو مماثلتیں ہیں ان سے کچھ یقین سا ہو جاتا ہے کہ جو پور کے فن کاروں نے بھی ناگا کچھاریوں کو متاثر کیا ہے۔ فنکارانہ عوامی نقاشی کے ایسے نمونے پہلے موجود نہ تھے۔

قدیم قبیلوں کے نظام حیات میں انسانی ذہن کے مہمانہ تحرک نے تخلیقی صلاحیتوں کی آبیاری میں بڑا حصہ لیا ہے۔ 'وژن' اور 'اعتماد' جس 'مستی سزم' (Mysticism) کو پیدا کیا اس نے تجربہ اور احساس کی مدد سے اجتماعی سطح پر وسعت اور گہرائی پیدا کی اور سماجی شعور کی ایک سے زیادہ سطحوں کو ابھارا۔ سماجی ارتقاء کے تسلسل میں انسانی اقدار کو خلق کیا، اجتماعی روحانی تقدیر کا وہ تصور پیدا ہوا کہ جس کا رشتہ اپنی مٹی سے بہت گہرا تھا، فرد کی نظر اجتماعی تجربوں سے روشن ہوئی کہ جس سے انسان اور انسان کے رشتے میں استحکام پیدا ہوا اور انفرادی سطح کی آئینہ دل ازم 'مستی سزم' نے قبیلوں کے احساس میں جاگرتی پیدا کی اور ایسے تجربوں کے تئیں بیداری پیدا کی۔ 'حسن' 'آہنگ' اور موزونیت کی تلاش شروع ہو گئی۔ فنی اظہار نے کچھ کی تشکیل میں نمایاں حصہ لینا شروع کیا، عقل، وجدان، تکنیک، اور تجربوں کا سفر نسل در نسل جاری رہا، روایات آہستہ آہستہ مستحکم اور جہت دار بنی گئیں، چونکہ عوامی فنون کی جڑیں دھرتی کے اندر پیوست ہوتی ہیں اس لیے دھرتی کے اندر انسان اور انسان کے رشتوں کو لیے بڑی تیزی سے آگے

بڑھنا چاہتی ہیں، مستقبل میں ان کے بہتر اور عمدہ اظہار اور افضل عمل کو دیکھنے کے لیے صرف انہیں اچھی طرح سمجھنے کی نہیں بلکہ ان کے ساتھ جینے کی بھی ضرورت ہے، اعلیٰ فنی روایات تو وہ ہوتی ہیں جو انسان اور انسان کے رشتوں کو مضبوط اور مستحکم کرتے ہوئے افراد کے احساس اور خیال مختلف قسم کی عمدہ تمناؤں اور آرزوں میں وحدت پیدا کر کے انہیں زیادہ سے زیادہ بلند کرتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ فنون اکثر مذہب کی جلد لیتے رہے ہیں، زندگی کی سچائیوں کا جمالیاتی اظہار تہذیب میں سب سے نمایاں مقام رکھتا ہے۔

قدیم سماج میں ہر فرد ایک فنکار ہے، کوئی کہانی خلق کر کے سنا تا ہے کوئی رقص کرتا ہے، ہر فرد کسی نہ کسی سطح پر ایک شاعر بن کر ابھرتا ہے، رقص اور نغمے سماج کے آہنگ کو مرتب کرتے ہیں۔ کہانی اور کہانی، رقص اور رقص اور گیت اور گیت میں مختلف سطحوں پر رشتے پیدا ہوتے ہیں، کچھ لوگ کچھ واقعات کو سوانگ کی صورت پیش کرتے ہیں، نقالی کے عمل سے حقیقت کی عجیب و غریب صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں پیدائش اور موت، شکار اور کھتی باڑی، عشق و محبت اور جنگ وغیرہ کے جذباتی تاثرات ڈرامائی انداز میں پیش کیے جاتے ہیں، رسومات اور فن سماجی حالات میں شامل ہو کر جذبات اور بیانات میں ترتیب اور موزونیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اجتماعی رقص سے جذباتی تناؤ میں کمی آتی ہے جس سے فرد اور جماعت دونوں سماجی تطابق انضباط اور ہم آہنگی کی قدر و قیمت سے آگاہ ہوتے رہتے ہیں، دونوں میں سماجی ہم آہنگی کا ایک شعور پیدا ہوتا رہتا ہے۔ رقص میں آہنگ کی وحدت اور جسم کی حرکت کے یکساں عمل سے جذباتی نیچگی پیدا ہوتی ہے۔ سماج چھوٹا ہو یا بڑا، احساس اور عمل کی وحدت سے فیضیاب ہوتا رہتا ہے۔

آج بھی اپنے ملک کے کئی قبیلوں کے رقص میں قدیم ترین رقص کی رسومات موجود ہیں، پتھر کے زمانے کے شکار یوں کے رقص کی کئی خصوصیات واضح نظر آتی ہیں جن میں سحر انگیز اقتصادی یا معاشی پہلو سب سے اہم ہے۔ رقص اور گیت کی وحدت ایسی ہے کہ انہیں علاحدہ کر کے دیکھا نہیں جاسکتا۔ تجربات اور جذبات کی ہم آہنگی سے یہ وحدت قائم ہوتی ہے اور لفظ اور آہنگ دونوں جسم کی حرکتوں کا جمالیاتی اظہار بن جاتے ہیں، ہر حرکت کسی نہ کسی تجربے یا کسی نہ کسی جذبے کا اظہار ہے۔ جذبہ، تجربہ ہے اور تجربہ جذبہ! رقص کوئی نہ کوئی واقعہ بن جاتا ہے۔ کہانی سنانے یا کہانی کو محسوس تر بنانے کے لیے رقص کا اسلوب بہت اہم بنا رہا ہے۔ قبائلی رقص کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہو گا کہ رقص عموماً جانوروں کی بعض آوازیں پیدا کرتے ہیں اور اپنے رقص سے ان جانوروں کی حرکتوں کو نمایاں کرتے ہیں، وقت کی تبدیلی سے بہت سی آوازیں آج موجود نہیں ہیں لیکن کچھ آوازیں اب بھی موجود ہیں جو لمحوں میں ابھر کر رقص کے آہنگ میں گم ہو جاتی ہیں، جانوروں کے ماسک (Mask) کی روایت ابھی زندہ ہے، شکار پر جانے، جانوروں کو اپنے نقلی چہروں سے فریب دینے، انہیں پکڑنے اور مارنے کے سارے عمل کو آج بھی قبائلی رقص میں دیکھا جاسکتا ہے، اسی طرح زمین کی زرخیزی کے تعلق سے قدیم رقص کی بعض بنیادی خصوصیات اب بھی موجود ہیں۔ بیج بونے کے لیے زمین کی تیاری، بیج ڈالنے کا عمل، اناج کے پیدا ہونے کے مختلف تاثرات اور اناج کی کٹائی کے وقت انسان کی محنت کی مختلف تصویریں پیش کی جاتی ہیں، قدیم روایات کی سحر انگیزی رقص کے اجتماعی تحریک میں متاثر کرتی ہیں، ساحلی علاقوں کے باشندوں نے مختلف مچھلیوں کے شکار اور ان کے روزگار کے تعلق سے رقص کی جانے کتنی جہتیں پیش کیں اور اجتماعی تحریک سے مچھلیوں کے تحریک کو طرح طرح سے پیش کیا، اسی طرح ناگ کی عبادت کے رقص میں سانپوں کے تحریک کو اپنے جسم کا تحریک بنالیا، سانپ کے لہرانے کی کیفیتیں جسم کی اٹھان سے پیش کی گئیں اور بعض مدراؤں میں ناگ کے عمل کو شامل کیا گیا۔ قبائلی رقص میں ناگ رقص کو بڑی اہمیت حاصل رہی ہے۔ یہ 'توتمی کردار' (Totemic Character) جدید دور میں بھی ایک جلوہ بن گیا ہے۔ ابتدائی رقص اور مصوری اور نقاشی میں ناگ ایک اہم ترین موتف (Motif) ہے، درخت اور ناگ دو اہم 'توتم' (Totems) رہے ہیں، دونوں خوف اور خطرہ اور محافظ دیوتا اور ہمدرد کی صورتوں میں زندہ رہے ہیں، ان سے قبیلوں کے پر اسرار رشتے اور سمبندھ رہے ہیں۔ یہ

دونوں محافظ روح، اور مددگار روح کے پیکروں میں ڈھلتے رہے ہیں۔ ان کی وجہ سے قبیلوں کے افراد پر ہمیشہ کچھ ذمہ داریاں رہی ہیں جو مقدس تصور کی گئی ہیں تو تمی کردار، وراثت میں ملتا رہا ہے، صرف چند افراد کو نہیں بلکہ ان افراد کے پورے قبیلے کو تہواروں میں ایسے قبائلی کردار کو پہچانا جاسکتا ہے اور خصوصاً اس وقت جب وہ اپنے رقص میں ایسے پیکروں کو نمایاں کرتے ہیں یا پھروں اور زمین پر نہایت احترام کے ساتھ تصویریں بناتے ہیں، قدیم قبائلی سماج کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہو گا کہ کسی توتم (Totem) کا تعلق صرف ایک یا کسی خاص علاقے سے نہیں ہے بلکہ ایک ہی توتم ایک ساتھ کئی مختلف علاقوں میں مقبول اور محبوب ہے، توتمی رشتہ، بہت مضبوط اور انتہائی مستحکم ہوتا ہے، گمنام فرائیڈ نے تو یہ کہا تھا کہ توتمی رشتہ خاندان اور خون کے رشتے سے زیادہ مضبوط اور مستحکم ہے۔ جس طرح توتم جانوروں کے متعلق ساری دنیا میں سیکڑوں کہانیاں خلق ہوتی رہی ہیں اس طرح ناگ کے تعلق سے بھی جانے کتنے قصے وجود میں آتے رہے ہیں۔ ہندوستان نے اسے جانور، انسان، دیوتا اور فوق الفطری روح کی صورتوں میں محسوس کرتے ہوئے انگنت کہانیاں دی ہیں۔ اسطور اور مذہب نے انہیں قبول کیا ہے۔ اور ان میں اساطیری رنگ اور روحانی جہتیں پیدا کی ہیں بڑی بات ہے کہ ناگ نے بھی روحت مظاہر (Animism) کی طرح سوچ اور فکر اور خیالات کا ایک اولیں مکمل نظریہ پیش کیا ہے جسے زندگی اور اپنی محسوس کی ہوئی زندگی کا ایک مکمل اولیں نظریہ کہا جاسکتا ہے۔ سانپوں کی تصویروں اور ان کے خاکوں میں جہاں واضح آرزوؤں اور تمنائوں کا اظہار ہوا ہے وہاں پوشیدہ جذباتی رویوں کا بھی اظہار ہوا ہے۔ تردد اور فکر کے ساتھ خوابوں کے تاثرات بھی نقش ہوئے ہیں سانپ یا ناگ خاندان برادری اور چھوٹے قبیلوں (Clans) کا بھی توتم ہے۔ سیکس (Sex) کا بھی اور بنیادی خوف اور تحفظ کی آرزو کا بھی جو اشعور میں ہمیشہ نمایاں طور پر متحرک رہا ہے اور بنیادی خوف اور تحفظ کی علامت بنا رہا ہے۔ عقیدہ یہ ہے کہ تمام ناگاؤں کا رشتہ خون کا رشتہ ہے ایک ہی خاندان سے آئے ہیں لہذا سب کا ایک دوسرے پر یکساں حق ہے، ایسے غیر معمولی نفسی احساس سے سماج کا ابتدائی نظام قائم ہوا ہے کہ جس میں مضبوط سماجی رشتے سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔ ایک دوسرے کی تکلیف کا خیال اور ایک دوسرے کے تحفظ کے تئیں بیداری اس سماج کی نمایاں خصوصیات ہیں، اسی احساس نے مذہبی رسوم کو زندہ رکھا ہے، کھیتوں میں اجتماعی محنت کو ضروری جانا ہے اور تخلیقی محنت میں ایک فرد کو دوسرے فرد سے قریب تر کیا ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں ناگ اور سانپ اہم ترین موضوع ہیں، مذہب، فلسفہ، یوگ، تانترا (Tantra) اور اسطور نے ان میں معنوی جہتیں پیدا کر کے اور ان کی فلسفیانہ اور مابعد الطبیعیاتی رومانی اور فوق الفطری بنیادیں قائم کر کے ہندوستانی جمالیات کے دائرے کو وسیع تر کر دیا ہے۔ قدیم آرٹ کا مطالعہ کرتے ہوئے اس حقیقت کو پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ آرٹ حسن یا جلال و جمال کے تعلق سے عام ہیجانات اور جذبات کے اظہار کی صلاحیت اور استعداد کو اس قدر نمایاں اور واضح کرتا ہے۔ جلال و جمال کے احساس سے جمالیاتی حس بیدار ہوتی ہے اور تخلیقی تخیل عام جذبات اور ہیجانات کو مختلف جمالیاتی صورتیں عطا کرتا ہے۔ آرٹ ایسا جذبہ بن جاتا ہے جو حقیقت یا حسی حقیقت کو ابھیضہ فارم میں ڈھال دیتا ہے، ایسے عمل سے حقیقت اور فینٹاسی دونوں کو قبول کرتے رہنے اور تخلیقی صلاحیتوں میں تحریک پیدا کرتے رہنے کا شعور حاصل ہوتا ہے۔

قبائلی لوک گیتوں اور رقص کے پس منظر میں قدیم تمدن کے روایتی فن کی قدریں بڑی مستحکم ہیں۔ زندگی کے جلال و جمال نے قدیم جمالیاتی حس کو بیدار کر کے عام ہیجانات اور جذبات کے اظہار کی جو صلاحیت بخشی تھی اس سے رقص اور نغموں میں یہ وقار پیدا ہوا ہے۔ رومانی قدروں کے ساتھ اور بھی بہت سے قدریں ایسی ہیں کہ جو ذہن کو ماضی کے تجربوں کی جانب مائل کرتی ہیں، محنت، قربانی اور جنگ کے نغمے اور رقص خاص طور پر توجہ طلب ہیں۔ ڈھول، اور نقاروں کے آہنگ میں جتنی بھی تبدیلیاں آئی ہوں یہ آہنگ مختلف سطحوں پر مختلف روایات کا احساس دیتے رہتے ہیں۔ کھاسی قبیلے کے دو معروف رقص نوگ کریم اور ”شد سک منم“ کے ساتھ اگر جنتیبا قبیلے کے لاہو رقص (Lahodance) گارو قبیلے کے ”را بھار رقص“ (Rabha Dance) نوشاکی کول قبیلے کے ”چرو“ رقص (Chero Dance) اور بانس کے رقص (Bamboo dance) کے

ناگاؤں کے رقص مش مش مس (Mishamis) قبیلے کے ایگور رقص (Igu Dance) اور بدھ قبیلوں مثلاً مونپاس (Monpas) مباس (Mombas) کھمباس (Khambas) کھمتی (Khemti) کے مور، شیر تبتی نیل (Yak) رقص کو دیکھا جائے تو قدیم روایتی فن کی قدروں کے استحکام کا بخوبی علم ہوگا۔ ناگاؤں کے رقص کی کئی خصوصیات ایسی ہیں جو تندو رقص میں ملتی ہیں، کتھاکلی، منی پوری اور بہبو (Bihu) وغیرہ کے پس منظر میں یہ قدیم رقص اور ان کی روایات بہت اہم ہیں کہ جن کا ابھی مطالعہ نہیں ہوا ہے۔ پہاڑی علاقوں کے قبیلوں کے رقص میں کہانیاں بھی پیش کی جاتی رہی ہیں جو کتھاکلی رقص کے پس منظر میں توجہ طلب ہیں۔ کھیتوں میں جانے، بیج بونے اور فصل کاٹنے، شادی بیاہ اور دیوتاؤں کی عبادت وغیرہ کو ابتدا سے اہمیت دی گئی ہے لہذا یہ بنیادی موضوعات رہے ہیں۔ گیتوں اور رقص کے آہنگ اور تحرکات، موضوعات اور جمالیاتی اظہار بن جاتے ہیں۔



● ناگ اور درخت (ناگ پاتال کی علامت،  
درخت آسمانوں کی علامت،  
تری لوک کے احساس کا نمونہ)  
(سنگھار دور، دوسری صدی ق۔ م  
بدھ کا تخت خالی ہے۔ لیکن وہ موجود ہیں، ناگ موچی لندا  
(Muchilinda) بدھ کی حفاظت کر رہا ہے)  
(نیشٹل میوزیم دہلی میں موجود ایک مجسمے کا خاکہ)



● ناگ انسان کے چہرے کے ساتھ!  
ابتدائی چائیکہ دور ساتویں صدی عیسوی  
(عالم پور۔ آندھرا پردیش)

# امتیازی جمالیاتی، تصورات و رجحانات

ہندوستانی جمالیات میں مکلا ایک انتہائی معنی خیز لفظ ہے، تخلیقی آرٹ کے لیے اس لفظ کا استعمال ہو تا رہا ہے۔

● گیان

● سادھن اور

● تپیا

● مکلا کے ساتھ ان سب کا تصور وابستہ ہے۔ اس کی تشریحیں عموماً اس طرح ہوتی ہیں

● انسان کے تخلیقی عمل کا مظہر

● جمالیاتی اظہار

● دروں بنی اور بیروں بنی کی جمالیاتی صورت

● تپیا کے آہنگ کا جلوہ اور

● واضح اظہار و ابلاغ

رقص، موسیقی، فن تعمیر، شاعری، مصوری اور فن مجسمہ سازی میں جیسے جیسے تجربوں میں وسعتیں پیدا ہوئیں اور ان فنون کی جمالیاتی جہتوں کا احساس ہوا مکلا کی معنویت بھی پھیلتی گئی، یہ لفظ ”تخلیقی آرٹ کے لیے استعمال ہوا۔ رفتہ رفتہ اس اصطلاح کی معنویت کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا، پراسرار تخلیقی عمل، دروں بنی، اور بیروں بنی کے مفہیم اس سے وابستہ ہیں، گیان، یا اشیاء و عناصر کے علم اور وجدانی سطح پر انہیں سمجھنے اور محسوس کرنے اور نقطہ خارج یا باطن کو مرکز نگاہ بنانے کے عمل کے ساتھ ایسی تپیا کو اہمیت دی گئی جس میں وجود سے تمام اشیاء و عناصر یا ساری کائنات وابستہ ہو جاتی ہے۔ فنکار کے وجود سے کوئی شے علاحدہ محسوس نہیں ہوتی، ایک وحدت کا احساس متحرک ہوتا ہے۔ مکلا یا تخلیقی آرٹ، ہندوستانی جمالیات، میں فنکار کے پراسرار تخلیقی عمل کا مظہر ہے، جمالیات اظہار کا پیکر ہے اس میں تپیا کا آہنگ ہی جلوہ بنتا ہے۔

مکلا کی جمالیاتی اصطلاح کا مطالعہ فنون لطیفہ کی جمالیاتی قدروں اور اعلیٰ ترین فنی تجربوں کا مطالعہ ہے۔ ایک ہی سچائی، یا حسن مطلق اور اس کی ان گنت جہتوں کے حسی اور جمالیاتی پیکر مکلا کی صورتوں میں آئے ہیں۔

ابتداء میں ”اعلان“ اظہار یا کچھ کہنے یا بتانے کے مفہیم اس سے وابستہ تھے۔ رفتہ رفتہ اس میں دیکھنے، محسوس کرنے، ادراک وغیرہ کے مفہیم بھی شامل ہو گئے جب اسے تخلیقی آرٹ کے لیے استعمال کیا جانے لگا تو گیان، دھیان، تپیا، وغیرہ کی معنویت نے اس لفظ کے دائرے کو اور وسیع کر دیا اور مکلا کی تشریحیں اس طرح ہونے لگیں:

● وہ تخلیق جو پراسرار سرگوشیاں کرے

● وہ تخلیق جو اظہار کا خوبصورت نمونہ ہو

● وہ تخلیق جو محسوسات اور اعلیٰ شعور کا نتیجہ ہو

● وہ تخلیق جو گیان، دھیان اور تپسیات و جود میں آئی ہو!

ظاہر ہے اس کی حیثیت ایک معنی خیز اصطلاح کی ہو گئی کہ جس میں تخلیقی آرٹ کی تعریفیں اور تشریحیں بھی داخلی پر اسرار تخلیقی عمل اور تخلیقی آرٹ کے تعلق سے مختلف نظریات کا تجربہ سب شامل ہو گئے، جمالیاتی فکر، احساس نے تخلیقی تجربوں کے پیش نظر مختلف جہتیں پیدا کیں مثلاً:

● ذہکار اور موضوع کی جمالیات کا رشتہ

● داخلی کرب اور تخلیقی تجربے کی اٹھان

● علامتوں کی تخلیق اور ذہن کی پر اسرار کیفیتیں

اور

● ذہکار اور حسن انتخاب وغیرہ۔

ہندوستان میں شعریات (Poetics) کے لیے ایک اصطلاح استعمال ہوتی تھی کریاکلپ (Kriya Kalpa) پھر یہ اصطلاح ہو گئی 'کاویہ کریاکلپ' (Kavyakriya kalpa) یعنی شاعر یا اس کی کمپوزیشن کی تکنیک! پھر الزکار شاستر (Alankara shastra) سے اس کی پہچان ہونے لگی۔

کاویہ کے تعلق سے مختلف قسم کے جمالیاتی تصورات ابھرنے لگے (کاویہ میں شاعری اور نثر دونوں شامل ہیں) الزکار شاستر اور نادیہ شاستر کی روشنی میں ادبیات اور فنون کے مطالعے کی کئی شاخیں نکل آئیں۔ موضوع اور اسلوب میں مسن کی تلاش ہونے لگی۔ شاعری کا حسن کیا ہے اور اس کی پہچان کس طرح ہوگی۔ کاویہ کے حسن و جمال کا کیا اثر ہوتا ہے۔ جمالیاتی تجربہ کیا ہے۔ رس کیا ہے کیا رس صرف اسلوب یا اظہار بیان میں ہوتا ہے یا موضوع میں بھی ہوتا ہے، جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط کیا ہے؟ کاویہ سے جمالیاتی انبساط کیوں حاصل ہوتا ہے، ایسے بہت سے سوالات ابھرے اور جمالیات کے علماء نے اپنی اپنی سطح پر جواب دینے کی کوشش کی، بھاما (Bhamaha) (کشمیر چھٹی صدی عیسوی) نے اسلوب اور زبان کے حسن ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دی تھی، کاویہ الزکار، میں انہوں نے یہ واضح کیا ہے کہ اسلوب یا زبان کا حسن ہی رس عطا کرتا ہے اور اسی سے جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ نادیہ شاستر میں رس کا تصور دو سو سال قبل مسیح پیش ہوا تھا، بھرت نے ذرا مے کے جمال کو سمجھاتے ہوئے کہا تھا کہ اچھے فن کا اثر موضوع اور اظہار دونوں کی وحدت سے ہوتا ہے، وہ لوگ جو ذرا مہادیکھ رہے ہوتے ہیں ان کے جذبات متاثر ہوتے ہیں، اس طرح ناظرین کو بھی جمالیاتی تجربہ حاصل ہوتا ہے۔

یہ بتانا مشکل ہے کہ کام شاستر (Kamashastra) کے تئیں بیداری کب پیدا ہوئی لیکن یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ جمالیاتی انبساط، جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی لذت کا پہلا احساس کام کے ابتدائی جمالیاتی تصور ہی نے دیا ہے، کام مسرت یا انبساط ہی کا تصور ہے، اس کا براہ راست تعلق سکس، اور جنسی لذت و مسرت سے ہے لیکن جمالیاتی انبساط کے پیش نظر اس کا دائرہ پھیلا ہوا ہے۔

کام اور کام شاستر ہی نے بتایا کہ انسان کی زندگی میں جمالیاتی مسرت سب سے اہم چیز ہے اس کے بغیر زندگی کا تصور ہی نہیں کیا جاسکتا۔ و تسیان (Mallanaga Vatsyayana) نے کام شاستر میں جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی لذت کو طرح طرح سے سمجھایا ہے۔ و تسیان نے جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی لذت کو اسطور سے علاحدہ کر کے اسے خالص مادی سچائی کی صورت میں پیش کیا۔ ہندوستانی علمائے جمالیات نے بہت جلد اس حقیقت کو پہچان لیا کہ کاویہ صرف اخلاقی باتوں کو پیش نہیں کرتا بلکہ جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی لذت بھی عطا کرتا ہے اور جمالیاتی انبساط عطا

کرتے رہنے کا عمل ہی فنون اور خصوصاً 'کاویہ' کا بنیادی عمل ہے۔ ابھیوگپت (کشمیر دسویں صدی عیسوی) نے 'دھونیا لوک' (Dhvanyalokocana) میں اس سچائی کو بخوبی نمایاں کیا ہے۔ بھرت کے نادیہ شاستر کے رس کے تصور سے رو در بھٹ (کشمیر، نویں صدی عیسوی) کے شری نگار رس کے تصور تک کاویہ کی جمالیات پر جو خیالات ملتے ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس ملک کے علمائے جمالیات کا وزن کتنا گہرا تھا۔ اسی طرح بھاما (کشمیر چھٹی صدی عیسوی) کے کاویہ الزکار سے او بھٹ (آٹھویں صدی عیسوی کشمیر) کے کاویہ الزکار مار سترہ تک 'الزکار' کے تصور کا مطالعہ کیا جائے تو ادبیات کی جمالیات کے تئیں علمائے جمالیات کی بیداری کی پہچان ہوگی۔ ان سب کا مطالعہ ایک ساتھ کیا جائے تو فن یا کلا کا ہمہ گیر اور تہہ دار تصور اپنی تیز اور خوبصورت شعاعوں کے ساتھ ہمیں اپنی گرفت میں لے لے گا۔

● ہندوستانی جمالیات، میں جمالیاتی تجربوں کی تین بڑی کیفیتوں پر نظر ملتی ہے، پہلی کیفیت بیداری کی ہے اور برہما اس کی علامت ہیں۔

’بیداری‘ کے عالم میں زمان و مکاں کی موجود اور ظاہری صورتوں کے درمیان جمالیاتی تجربے حاصل ہوتے ہیں، بڑا فنکار برہما کی طرح بیدار اور حساس ہوتا ہے اور زمان و مکان کی موجود اور ظاہری صورتوں کے درمیان صرف جمالیاتی تجربے حاصل نہیں کرتا بلکہ اپنے وجود میں ہر شے کو جذب کر کے تخلیق کرتا ہے۔

دوسری کیفیت ”خواب“ کی ہے اور -مندر کی سطح پر وشنو اس کی علامت ہیں، انگنت تجربوں کی دنیا میں تاریکی اور روشنی کے جانے کتنے کھنڈوں میں فنکار بھٹکتا رہتا ہے۔ خیالات کے جانے کتنے چمکتے ہیرے اور ریزے نظر آتے ہیں علامتوں کی ایک کائنات محسوس ہوتی ہے، خارج کی کائنات اور خوابوں کی کائنات میں ایک با معنی پر اسرار رشتہ بھی محسوس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے خوابوں کی علامتوں سے خارجی زندگی کی تکمیل ہو رہی ہے بڑا فنکار تجربوں کی اس کائنات میں وشنو بن جاتا ہے۔

برہما شعور کی علامت ہیں

اور

و شنو اشعور کی!

”تیسری کیفیت“ پر اسرار تخلیقی تحریک کی ہے۔ شیو (نٹ راج) اس کی علامت ہیں۔ تخلیقی فنکار حسن کی تخلیق میں شیویانٹ راج بن جاتا ہے، وجود کا آہنگ عناصر و اشیاء کے آہنگ کو متحرک کر کے اس سے پر اسرار رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ فنکار کے تجربے بھی نٹ راج کے پانچ آہنگ جیسے ہیں یعنی سرشتی، (تخلیق) سیسٹھی، (حسن و جمال کی تشکیل اور حسن کا تحفظ) سمہار، (بہتر تجربوں کے انتخاب کے لیے تجربوں کو بکھیر دینے کا عمل) تیر و بھو، (خارجی تجربوں کو اپنے باطن میں جذب کرنے یا -مینے کا عمل) اور انوگرہ (اعلیٰ تخلیق کی صورت کی آخری تشکیل)!

شیو تخلیقی آرٹ کا سب سے عظیم سرچشمہ ہے لہذا ہندوستانی جمالیات کا بھی عظیم سرچشمہ وہی ہے، وہ خود عظیم فنکار اور کلاکار کی صورت سامنے آیا ہے، اس کا ہر آہنگ تخلیقی آرٹ کا نمونہ ہے۔ ان کا رقص، رقص کی کائنات ہے اور اس کا ہر آہنگ کائنات کا آہنگ ہے۔ انتہائی قدیم علامت اور انتہائی گہرا اور بلیغ آرچ ٹائپ (Archetype) ہے، ہندوستانی جمالیات کی تشکیل میں اس حسی اور جمالیاتی تصور نے نمایاں حصہ لیا ہے۔

شیو نے پہلا رقص کیا اور کائنات کی تخلیق ہو گئی!

شیو کے رقص سے کائنات کے تمام عناصر ’وحدت‘ کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ ہندوستانی جمالیات کے تمام فکری سرچشموں کا تعلق اسی سے ہے، یہ کہا جائے تو غلط نہ ہو گا کہ یہ سب اسی کی دین ہیں، تمام رسوں (Rasas) کے جلوے فکر و احساس کو متاثر کرتے ہیں۔ نٹ راج نے ایک سو 108 کیفیتوں کو پیش کیا، ہر کیفیت کا اپنا رس ہے اور ہر رس کا اپنا رنگ ہے۔ سرخ، سیاہ، نیلا، زرد، سفید، سب اسی کائناتی اور آفاقی رقص کے رنگ

وشنو حسن کے خالق ہیں اولیں خالق حسن اور اداکار۔ لاشعور اور اجتماعی لاشعور کے جلال و جمال کی قدر و قیمت کا احساس عطا کرتے ہیں، آم کے بیٹھے اور لذیذ رس سے اپنی جانگھ پر ایک حسینہ کی تصویر بناتے ہیں تو وہ حسینہ ایک زندہ اور متحرک پیکر بن جاتی ہے باطن میں جذب عورت عظیم مصور کے عمل سے نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے، وشنو لفظوں کے خالق ہیں وشنو دھر موتر اور چتر ستر سے حسن اور حسن کے خالق کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

”تین مورتی (برہما، وشنو، شیو) کی وحدت کا حسن، کائنات کی وحدت کا حسن ہے۔ وحدت حسن بھی متاثر کرتی ہے اور اس کی جہتیں بھی متاثر کرتی ہیں۔ ان تینوں کو ایک دوسرے سے علاحدہ کر کے دیکھنا آسان نہیں ہے، اپنی تین جہتوں کے باوجود تینوں ایک دوسرے میں جذب ہیں۔ اس تین مورتی کے ساتھ ہندوستانی جمالیات کا ایک اور بڑا سرچشمہ ”عظیم ماں“ کا ہے، ماں بھی ایک قدیم ترین ”آرچ ٹائپ“ ہے۔ قوت اولیں اور طاقت و توانائی کی عبادت کا قدیم ترین معنی خیز استعارہ اور پیکر!

’دھرتی ماں‘ تنہا، قدیم، لیکن ہر دم ہر لمحہ جواں!

دھرتی ماں نے ابتداء میں ایک زاویے کی صورت اختیار کی پھر رحم مادر کے تصور نے، انڑے کو جنم دیا، ماں ’شیدہ یا صفر (Zero) سے دائرے کی خالق بن گئی اور پوری کائنات کے گرد ایک دائرہ قائم ہو گیا۔ سب اسی کے اندر تھے لاکھائی توانائی کی شعاعوں کا دائرہ بنا، تخلیق کا سرچشمہ بنا، تخلیقی آرٹ کے کرب اور تخلیق کے بعد جمالیاتی انبساط اور جمالیاتی آسودگی کا رشتہ اسی سہی پیکر سے ہے۔

’عظیم ماں‘ ممتا، پیار اور ماں کے پورے وجود کی علامت ہے۔ لہذا اس کی فطرت میں وہی ’مٹھاس‘ اور شیرینی ہے جو شہد میں ہے۔ دودھ کے سمندر اور دودھ کی ندیوں میں وہ کنول کی مانند ابھری اور رفتہ رفتہ کنول اس کی علامت بن گیا۔ کنول ماں بھی ہے اور تخلیق بھی ماں کی فطرت بھی اور زندگی کے جلوؤں کی علامت بھی، ماں، دھرتی کی تمام خوشبوؤں اور تمام روشنیوں کے ساتھ تمام رسوں کا سرچشمہ بن گئی۔

یوگ کی توانائی ’شیو شکتی‘ میں سمت آئی، شکتی (عظیم ماں) شیو کو متحرک کرتی ہے۔ دونوں ایک دوسرے میں جذب ہو جاتے ہیں (اردھ نارائنو۔ شیو!) اور تخلیق کا سلسلہ جاری ہو جاتا ہے۔ اس طرح تمام رسوں کا عظیم تر سرچشمہ عالم محسوسات سے قریب تر ہو جاتا ہے فن کار تخلیق کے پراسرار عمل میں خود شیو شکتی کا پیکر بن جاتا ہے، ہر اعلیٰ تخلیق میں شیو شکتی ہی کا آہنگ ہوتا ہے۔

ہندوستانی جمالیات نے حسن کی تخلیق کے حسن کو موضوع اور ہیئت دونوں کی آمیزش اور ہم آہنگی میں پایا ہے۔ ہیئت اور موضوع جب جذب ہو جاتے ہیں تو وہ ایک ایسے پیکر کی صورت اختیار کر لیتے ہیں کہ جس کی کوئی ابتدا ہوتی ہے اور نہ انتقام۔ وہ سورج اور وشنو کے پیکر اور شیو کے رقص کے مرکزی دائرے کی طرح متحرک رہتے ہیں۔ تخلیق اسی وقت ممکن ہے جب پورے وجود میں شیو کے رقص کے مرکزی دائرے کی طرح وجود کا رتبہ برعکس پھیلتا ہو محسوس ہو گا اور وجود کے آہنگ اور رس اور زمانہ اور وقت اور فطرت اور کائنات کے آہنگ اور رس سے پراسرار رشتہ قائم ہو گا۔ برہما، وشنو اور شیو اور عظیم ماں یہ سب دھرتی اور حیات و کائنات کے خوبصورت باطنی رشتوں کی علامتیں ہیں رموز و اسرار اور جلال و جمال کی وضاحت کرتے ہیں، رس کے جمالیاتی تصورات میان ہی چاروں پیکروں سے پھولے ہیں۔

● قدیم علمائے جمالیات نے مختلف عہد میں کلا سے تخلیقی آرٹ کی مختلف تشریحات کی ہیں اس داخلی پراسرار عمل کی وضاحت کی ہے کہ جس سے آرٹ وجود میں آتا ہے اور تخلیق کی اعلیٰ اور افضل صورتوں کا اندازہ کیا ہے۔

’کلا‘ نے ورون، برہمن کے حسن و جمال کو انسان کی سائیکی سے نکال کر ایک صورت دی ہے۔ حسن اور تخلیق حسن کو سمجھایا ہے۔ اعلیٰ تخلیق کی جہتوں سے اس اصطلاح کی معنویت کو واضح کیا ہے۔ ہندوستان کی تمام کلاؤں کا رشتہ ایک دوسرے سے گہرا ہے۔ رقص، موسیقی، فن تعمیر، مجسمہ سازی، مصوری، شاعری اور ڈراما سب ایک دوسرے سے گہرا رشتہ رکھتے ہیں۔ بنیادی اقدار کی یکسانیت انہیں ایک دوسرے سے علاحدہ ہونے نہیں دیتی، تکنیک اور اسالیب اور جمالیاتی تجربوں کے اظہار کی صورتیں مختلف ہوتی ہیں لیکن تحرک اور الوہانہ کیفیت اور اروں بینی کا اندازہ ایک جیسا ہوتا ہے۔

حسن مطلق یا معبود حقیقی کے جلال و جمال نے ایک طرف۔ اور انسان اور اس کی زندگی۔ اور آکاش اور دھرتی نے دوسری طرف سائیکی کو متحرک کیا ہے۔ ایک تہہ دار گہرے وژن کی تخلیق کی ہے۔ بیجا نانات ابھارے ہیں افکار و خیالات کو مرتب کیا ہے۔ فلسفہ اور مذہب نے سائیکی کے اس تحرک کے بعد ہی جنم لیا ہے یعنی جمالیاتی تجربوں کی تخلیق اور کلا کے رنگوں آوازوں اور متوازن حرکتوں کے بعد ہی ان کا جنم ہوا ہے۔

روحانیت اور مادیت اور جنسی حیاتی آرزوؤں اور خواہشوں کی تکمیل کے گرد کلا کے مختلف جمالیاتی تصورات اور نظریات ملتے ہیں۔ علمائے جمالیات نے تخلیقی آرٹ کو مختلف زاویہ نگاہ سے سمجھنے کی کوشش کی ہے لہذا تاریخ جمالیات میں مختلف قسم کے خیالات ملتے ہیں۔ تخلیقی آرٹ یا کلا کے اس چیلنج کو کہ جس میں گیان، زاویہ نگاہ، رجحان، تپا، سادھن سب کی اہمیت ہے جو ذکاوت کے پراسرار داخلی عمل کی پیچیدگیوں کا احساس دیتا ہے اور جس کے لیے جمالیاتی اظہار کی ضرورت ہے اور جس کے موضوعات تہہ دار، ہمہ گیر، بلند اور گہرے ہیں۔ اپنے اپنے طور پر قبول کرنے اور جواب دینے کی کوشش ملتی ہے۔ ہر کوشش توجہ طلب ہے ہر نتیجہ قیمتی ہے، ہر نتیجہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس لیے کہ کلا کی جمالیات کی کسی نہ کسی جہت کے آہنگ کا احساس ملتا ہے۔

قدیم ہندوستانی جمالیات میں:

- فطرت کی نقالی کا تصور بھی ملتا ہے جسے ارسطو نے یونان میں حسی جمالیاتی تصور کہا تھا۔
- جلال و جمال کے التباس کا ایک انوکھا اور انتہائی دلچسپ نظریہ بھی موجود ہے۔
- حسن مطلق / برہمن، ورون کے حسن کی پرچھائیوں کے اعلیٰ احساس کے ساتھ تخلیق کے اعلیٰ جلوؤں پر بھی نظر ملتی ہے۔
- تخیل اور مادی حسن کے گہرے باطنی رشتوں کا احساس و شعور بھی موجود ہے۔
- آزاد علامتی فکر اور علامتوں کی معنویت اور لفظ اور باطن کے آہنگ کا بھی واضح شعور موجود ہے۔
- مشاہدہ، تصوریت، جمالیاتی حس، سرور، انبساط، شعور (Perceiving Consciousness) اور حیاتی مشاہدہ کے تصورات

بھی متاثر کرتے ہیں۔

- لذت پسندی اور آئندہ کے افضل ترین تصورات بھی توجہ طلب ہیں جو آفاقی اور عالمگیر صداقت کا گہرا احساس عطا کرتے ہیں۔
- فنون میں تنظیم اور تعدیل (Symmetry) اور مطابقت، ہم آہنگی اور تسوید (Harmony) پر بھی گہری نظر ملتی ہے۔
- جمالیاتی شے یا عنصر کی روح، فطرت اور اس کے جواہر اور تجربوں کی مجرد صورتوں کی معنوی جہتوں اور فنکاروں کی ذہنی کیفیتوں کو بھی موضوع بنایا گیا ہے۔
- فنکار کی ذات اور انفرادیت اور منتخب موضوع کی لامحدودیت کا عرفان بھی موجود ہے۔
- مابعد الطبیعات کی روحانیت اور جمالیات کو بھی بنیادی موضوع سمجھ کر اظہار خیال کیا گیا ہے۔
- جمالیاتی تجربوں کو احساسات اور جذبات کے رنگوں اور ہفتوں کی متحرک کیفیتوں اور اظہار کے ساتھ پہچاننے کا نیا معمولی اساس بھی متاثر کرتا ہے۔

## چند امتیازی رجحانات

● نقالی ایک بنیادی جبلت ہے اور اس کا احساس بہت ہی قدیم ہے، فطرت کے جلال و جمال کی نقالی سے آسودگی ملتی ہے۔ مسرت آمیز لہریں اٹھتی ہیں، حیات بھان کے بعد متوازن ہو جاتی ہیں، بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ انسان اور فطرت یا نیچر کے باطنی رشتے کا احساس شدید ہو جاتا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی اور حسی سطح پر موزاسر اسے پردے اٹھتے ہیں اور اس سے رومانی، ہن زیادہ متحرک ہوتا ہے۔

ابتداء میں ان سچائیوں کا احساس نہیں تھا لیکن لا شعور میں یہ سچائیاں موجود تھیں، تصویر ایسی ہو کہ اس میں فطرت کے اس پہلو یا عنصر کی پہچان ہو جائے جسے نگاہوں نے مرکز بنایا ہے۔ دراصل یہی خیال پہلے پیدا ہوا، ماضی کو یاد رکھنے اور یادوں میں ایک رشتہ اور تسلسل قائم رکھنے کے لیے اس جمالیاتی تصور کو زندہ رکھنے کی کوشش ہوئی۔ کلا کی تعریف اور اس کی تشریح و تعبیر کے لیے علمائے جمالیات اور خصہ سائبندوستانی اور یونانی فلسفی فنکاروں نے اسی خیال کو اہم جانا ہے، رفتہ رفتہ لا شعور زیادہ متحرک ہوتا گیا۔ سائیکی (Psyche) کے دباؤ سے وزن میں اور گہرائی اور تہہ داری پیدا ہوتی گئی اور یہ تصور یا خیال، نظریہ یا زاویہ نگاہ اس طرح واضح ہوا کہ فطرت کے جلال و جمال کی نقالی سے ”کلا“ یا تخلیقی آرٹ میں جمالیاتی اقدار کی تخلیق ہوتی ہے یا کلا یا تخلیقی آرٹ کی جمالیاتی قدریں متحرک ہو جاتی ہیں۔ حقیقت یا سچائی کو حسن میں تبدیل کرنے کے پراسرار عمل اور اس کے نتائج کو ”کلا“ یا آرٹ تصور کیا گیا ہے۔

ہندوستانی جمالیات کی اعلیٰ قدروں کی تشکیل میں ”نقالی“ کے جمالیاتی تصور نے نمایاں حصہ لیا ہے۔ ہندوستانی رقص اور موسیقی، فن تعمیر اور مجسمہ سازی اور مصوری میں اس جمالیاتی زاویہ نگاہ کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ ہندوستانی جمالیات نے مجموعی طور پر اس بنیادی تصور کو نہایت واضح طور پر پیش کیا ہے کہ تخلیقی آرٹ، حسن مطلق اور اس کی انگنت جہتوں کی حیاتی صورت ہے، شاعری اگرچہ یہ کام نہایت ارفع سطح پر کرتی ہے لیکن ڈراما کی سطح اس سے بلند ہے۔ زیادہ ارفع، زیادہ افضل اس لیے کہ ڈراما شاعری کی معتہا ہے۔

ہندوستانی جمالیات نے برہما، وشنو اور شیو سے پراسرار رشتہ قائم کر کے بلاشبہ تخلیقی آرٹ کا درجہ بلند کر دیا ہے۔ ان تینوں علامتوں اور ان علامتوں کی وحدت سے تخلیقی آرٹ کی روح کو سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ یہ حسن مطلق لی تین واضح جہتیں ہیں۔ ان جہتوں نے تخلیق کی قدر و قیمت کا احساس بھی عطا کیا ہے اور اس کی جمالیاتی اقدار کا شعور بھی دیا ہے۔ وحدت کی یہ تین صورتیں خالق کا رول ادا کرتی ہیں۔ برہما اور وشنو زبان، اسلوب اور موضوع اور شعوری اور لا شعوری کیفیات اور ان کے عمل اور رد عمل اور ڈراما کے پہلے خالق ہیں تو شیو یا ہمیشہ رکت اور آہنگ کے خالق! بڑا فنکار ان کے تخلیقی عمل کے حیرت انگیز نتائج کی نقل کرتا ہے اور اس طرح وہ خود برہما، وشنو اور شیو بن جاتا ہے!

برہما وجود میں!

و شنو، شعور!

اور

شیو تجربہ!

متنوں کی وحدت حسن مطلق کا احساس عطا کرتی ہے، متنوں اپنے اپنے طور پر عظیم تر فنکار ہیں۔  
تخلیقی آرٹ یا کلا کا سرچشمہ ہیں اور تخلیقی بیجانیت میں تحریک کے ذمہ دار!

شعور کی مکمل بیداری کے ساتھ فنکار جب وجود کا تجربہ حاصل کرتا ہے اشیاء و عناصر پر گہری نظر رکھتے ہوئے ان کا تجربہ کرتا ہے اور زمان و مکان اور کائنات کے جلال و جمال کو اپنے جذبے اور احساس کا حصہ بنالیتا ہے تو برہما سے قریب تر ہو جاتا ہے۔ حسی اور نفسی سطح پر حسن کے شعور کے ساتھ انسان کے شعور کی علامت بن جاتا ہے۔

جب فنکار کا لا شعوری عمل خوابوں کی کیفیتوں کے ساتھ ظاہر ہوتا ہے تو اس کے پر اسرار بظاہر بے ربط اور ٹوٹے ہوئے، مختلف اور متضاد تصویروں کو لیے ہوئے تجربے وجود کے مرکز کی جانب بڑھتے ہیں تو ان سے بھی حقیقتوں اور سچائیوں کا لطیف اظہار ہوتا رہتا ہے۔ فن کار - مندر پر لیتے ہوئے یا سوئے ہوئے وشنو سے قریب تر ہو جاتا ہے اور سچائیوں کی نئی تخلیق کرتا ہے۔ نیند اور خواب میں تخلیقی فن کار کا ذہن اپنے ساتھ ایک کائنات لیے جاتا ہے اور اس کیفیت میں ہر شے کو توڑ کر رکھ دیتا ہے اور اپنے خوابوں میں انہیں اپنے طور پر پھر مرتب کرتا ہے۔ عناصر و اشیاء کی نئی تخلیق ہوتی ہے اور اس میں صرف اس کے اپنے وجود کی روشنی ہوتی ہے۔

اور

جب فن کار انتہائی گہری نیند میں ہوتا ہے تو وہ شیو کی طرح لا شعور کی اس لا شعوری کیفیت میں ڈوبا ہوتا ہے جو تجربے کی عظیم تر صورت ہے۔ یہ تجربے کی وہ عظیم تر منزل ہے کہ جہاں مسرتوں کی دنیا آباد ہے جہاں ہر تجربہ ایک سعادت اور فکر مبارک اور مسعود ہے۔

بے خوابی کی نیند کی یہ عجیب و غریب پر اسرار منزل شیو کا گہوارہ ہے جو ایک انتہائی پر اسرار اور حد درجہ معنی خیز نیند کا دیوتا ہے۔ یہ ذہن کی مکمل خاموشی کی منزل ہے جہاں شعور کی اعلیٰ ترین منزلوں اور افضل ترین جہتوں کا شعور ملتا رہتا ہے، وجود کے تقدس کے ساتھ وہ مسرت ملتی ہے جو جمالیاتی انبساط کی انتہا ہے۔

شیو تحریک کی سب سے بڑی علامت بھی ہیں اور قص اس تحریک کی واضح جمالیاتی تصویر ہے لیکن یہ تحریک اس وقت جنم لیتا ہے جب 'شکتی' شیو کو متحرک کرتی ہے۔

'برہما، وجود، جائزتی، بیداری اور متحرک شعور کی علامت ہیں۔

و شنو، لا شعور اور لا شعوری کیفیات کے ساتھ ایک انتہائی پر اسرار اور انتہائی پر کشش خود کلامی میں گرفتار نظر آتے ہیں، تخلیق سے قبل کی پر اسرار کیفیتوں کو پیش کرتے ہیں تخلیق کائنات کے لمحوں میں خود ایک ڈرامائی کردار بن جاتے ہیں اور اس کے بعد آم کے بیٹھے رس سے اپنی جاگھ پر ایک بڑے مصور کی طرح کسی دھبہ کی تصویر بناتے ہیں اور وہ دھبہ (رویشی) خلق ہوتے ہی اپنی شخصیت کے ساتھ علاحدہ پیکر نظر آتی ہے۔

شیو شکتی کے تحریک سے بیدار ہوتے ہیں تو اپنے رقص کے پہلے آہنگ سے کائنات کی تخلیق کرتے ہیں دوسرے آہنگ سے کائنات کے حسن و جمال کا شعور عطا کرتے ہیں اور تمام حسن و جمال کا تحفظ کرتے ہیں، تیسرے آہنگ سے کائنات کے عناصر کو نکھیر دیتے ہیں، چوتھے آہنگ سے کائنات اور اس کے تمام عناصر کو اپنے وجود میں سمیٹ لیتے ہیں، کائنات ان کے وجود کا حصہ نظر آتا ہے اور پانچویں آہنگ سے ہر شے کو آزاد کر دیتے ہیں، ہر شے اپنی اعلیٰ ترین منزل پر آ جاتی ہے اور وجود کا سچا شعور حاصل ہوتا ہے۔

نور فرمائیے ہندوستانی جمالیات، میں تجربوں کی سطح کتنی بلند ہے۔ تخلیقی عمل کو کس منزل پر محسوس کیا گیا ہے تخلیق کو کتنا برتر اور افضل تصور کیا گیا ہے۔ جمالیاتی نقالی اور تصویر کشی کا معیار کیا ہے۔ اور خود فن کار کو کتنا بلند درجہ عطا کیا گیا ہے۔ ڈراما شاعری اور مصوری کے پیش نظر جن

جمالیاتی قدروں کی تشکیل ہوئی ہے ان کی عظمت کا احساس ان ہی سچائیوں سے ہو گا۔

جب کائنات کی شناخت حسن مطلق سے ہوتی ہے تو کائنات کے حسن و جمال اور اس دنیا کی خوبصورتی کا معاملہ صرف مادی اور خارجی حسن کا نہیں رہ جاتا، کائنات اپنے باطنی حسن کا بھی شعور عطا کرنے لگتی ہے۔ کائنات کے ایک بے پناہ پھیلے ہوئے شعور، اس کی لاشعوری کیفیتیں، لاشعوری عمل، اس کی رہنمائی کرتی ہوئی برقی قوتیں اور اس کے ارتقاء کے اصول اور قوانین سب کی معنویت پھیلنے لگتی ہے، محسوس ہوتا ہے کہ وجود کے ہر پہلو کے اندر ایک داخلی شعور ہے جو فطرت (پراکرتی) کی تمام صورتوں میں تحریک پیدا کرتا رہتا ہے۔ ہندوستانی اساطیر کی ذہن نے کائناتی شعور کے مختلف پہلوؤں کو مختلف پیکروں سے پہچاننے کی کوشش کی ہے۔

فنون لطیفہ کا معاملہ بھی یہی ہے!

اس کی شناخت اس کائنات سے ہوتی ہے جو خود حسن مطلق کا آئینہ ہے لہذا فنون کے حسن و جمال کا معاملہ بھی محض خارجی نہیں ہوتا، کائنات کی طرح فنون بھی اپنے باطنی جلوؤں کا احساس عطا کرتے رہے ہیں، کائنات کے بے پناہ پھیلے ہوئے شعور اور لاشعوری عمل اور اس کی برقی قوتوں اور اس کی ارتقائی کیفیتوں سے ہم آہنگ ہو کر ان کی معنویت بھی پھیلنے لگتی ہے۔ کائنات کے حسن و جمال کی تخلیقی تصویر کشی، تخلیقی نقالی کے عمل میں فن کار حسن مطلق تک پہنچ جاتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں تخلیقی نقالی یا تصویر کشی کی سطح بلند تر ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ خود بینی اور دروہ بنی یعنی ”یوگ“ کے ارفع ترین عمل نے اسے عظمت بخشی ہے۔ ہندوستانی تجربوں نے الوہیت کے پہلوؤں کی حسی تصویر کشی میں کائنات کے حسن و جمال کی صورتوں کے اولین تجربیدی نمونوں کو احساس اور جذبات سے قریب تر کیا ہے۔ یہ وہ تصویریں یا پیکر ہیں جو کائنات کے تمام پہلوؤں کی معنویت کو کسی نہ کسی سطح پر اجاگر کرتے ہیں۔ تمام پیکر ایک دوسرے سے منسلک نظر آتے ہیں، صورتوں، رنگوں اور حرکتوں کے فرق کے باوجود ان میں ایک باطنی رشتہ نظر آتا ہے یہ فرق بھی غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے اس لیے کہ اس کی وجہ سے پیکروں کی مختلف صورتیں مختلف تجربوں کا احساس عطا کرتی ہیں، مختلف آہنگ اور رنگوں کا شعور دیتی ہیں۔ وحدت کے مختلف آہنگ اور رنگ ایک ہمہ گیر جمالیاتی نظام کی تشکیل کرتے ہیں۔

تخلیقی نقالی یا تخلیقی تصویر کشی کا معاملہ اسی وجہ سے اعلیٰ سطح پر تخلیق کے انتہائی پراسرار عمل کے شعور کا عمل بن جاتا ہے۔ کائنات کے رموز و اسرار کو ”ہندوستانی جمالیات“ نے تین سطحوں پر محسوس کیا ہے اور ہر سطح تخلیق فن کے پیش نظر اہمیت رکھتی ہے:

- پہلی سطح عام ظاہری تجربوں (Vaisesika) کی ہے جہاں ذکار کا شعور کائنات کے حسن و جمال سے رشتہ قائم کرتا ہے۔ حسن و جمال کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے۔
- دوسری سطح انتہائی سنجیدہ کائناتی تجربوں (Sankhya) کی ہے ’یوگ‘ اس میں شامل ہو جاتا ہے، کائنات کے حسن و جمال سے باطن میں تحریک پیدا ہوتا ہے اور فن کار کی تخلیقی صلاحیتیں ابھر کر سامنے آنے لگتی ہیں وہ تخلیقی عمل میں اس طرح مصروف ہو جاتا ہے جیسے وہ خود بڑا خالق ہے۔

اور

- تیسری سطح مابعد الطبیعیاتی تجربوں (Vedanta) کی ہے جہاں ذکار خود کائنات کے حسن و جمال کا حصہ بن جاتا ہے۔ کائنات کے تمام جلوے اس کے وجود کا حصہ نظر آنے لگتے ہیں۔ شکتی کے اس تحریک کی تکمیل ہو جاتی ہے جس کی ابتدا دوسری سطح سے ہوتی ہے۔

● جمالیاتی پیکر تراشی میں مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی فکر کے ساتھ فنکاروں کے تخلیقی ذہن نے بہت بڑا کارنامہ انجام دیا ہے۔ تخلیقی فنکاروں نے اپنے اپنے طور پر جمالیاتی پیکروں میں معنوی جہتیں پیدا کی ہیں۔ رنگوں اور لکیروں کے ساتھ مناسب اور متحرک باطنی کیفیات کو ابھارا ہے۔ رقص، موسیقی، مجسمہ سازی، مصوری اور فنِ تعمیر سے یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے کہ ہندوستان کے تخلیقی فنکاروں کا ذہن انتہائی حدت سے کام کرتا رہا ہے اور ان کی ہر جمالیاتی تکمیل نے مذہبی تصورات اور مابعد الطبیعیاتی خیالات کو آفاقیت عطا کی ہے۔

قدیم ذہن نے اعلیٰ ترین علامتوں کو استعمال کیا ہے، خالق کائنات اور ابدی آفاقی حسن کی جہتوں پر نظر رکھی ہے کچھ اس طرح کہ حسی سطحوں پر خالق یا حسن اور انسانی تجربوں میں باطنی رشتہ قائم نظر آتا ہے۔ قدرت کی تخلیقی قوت کی عبادت کرتے ہوئے ذہن نے جانے کتنے پیکر تراشے ہیں اور انہیں اپنے تجربوں کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ زمین کی زرخیزی کے تصور نے سانپ اور 'ماں' کے پیکروں کی تشکیل کی، دھرتی مادی زندگی اور تمام ذی روح کا سہارا (دھارا) بنی لہذا وہ ماں کے عظیم تر وجود کی علامت بن گئی۔ وسعت کے آرج ٹائپ کے دباؤ اور گہرے احساس نے دھرتی کو اولین وسعت کی صورت میں محسوس کیا اور اکثر اسے ادیتی (Aditi) سے قریب تر پایا۔ آسمان اور زمین کے ملاپ کی تصویر نے دونوں کو "دیاو پر تھوی (Dyava Prithivi) کا حسی پیکر بنادیا۔ دھرتی ماں نے عظیم دیوی کی صورت اختیار کی اور دھرتی کی تمام صورتیں ماں کے بچوں کی صورتوں میں تبدیل ہو گئیں۔ پہاڑوں، درختوں، جانوروں اور ندیوں کو اسی کے تعلق سے سمجھا گیا اور یہ سب اپنے اپنے طور پر بھی جمالیاتی پیکروں میں نظر آنے لگے۔

'مکان (Space) کا حسی تصور 'غار' (گوبا) کی شکل میں نظر آیا اور غار نے دل کی صورت اختیار کر لی۔ اس لیے اسے شعور کے تمام تحریک کا مرکز سمجھا گیا۔ دل غار کی صورت میں پراسرار تجربوں کے علم کا گہوارہ یا مرکز بن گیا۔ غار میں آکاش بھی ہے اور دھرتی بھی لہذا پھیلی ہوئی کائنات کی علامت کی صورت میں جلوہ گر ہوا۔ یہ حقیقت بھی سامنے رہی کہ 'مکان' کے بغیر وجود اور اس کے مظاہر کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو تا مکان، آکاش، یا اقیانوس کا نتیجہ ہے، غار یا دل آکاش کی وجہ سے ہے یا آکاش کے ساتھ ہے۔ مکان، غار یا دل، حقیقتوں یا سچائیوں کا گھر ہے۔ کوئی حقیقت مکان ہی میں جنم لے سکتی ہے۔ اس لیے شعور کے تمام محرکات کامرکز بھی ہیں، حواس خمسہ کا جنم اسی میں ہوتا ہے غار یا دل پراسرار علوم اور تجربوں کا گہوارہ ہے اسی میں رہ کر تمام علوم کے رموز و اسرار سے آگاہی حاصل ہوتی ہے، مکان میں "سفید دیوتا" (Vayus) ہے جس کا جنم پرش (Pursha) یا عظیم تر انسان (جو اشرف المخلوقات ہے، جس نے کائنات کو تسخیر کر رکھا ہے جس میں کائنات جذب ہے اور جس کا تحریک کائنات ہے) کی سانس سے ہوا ہے۔ یہ سفید دیوتا حد درجہ طاقتور ہے جو انسان کی صورت ایک ہرن پر سوار رہتا ہے۔ تیر کمان لیے سفید پوشاک میں!

پانی ورون (Varuna) کا گہوارہ بنا، فطرت کی تمام تر ذہانت اس کے قطروں میں نظر آئی، آفتاب زندگی کے چکر اور اس کی وحدت کا علامہ بنا، اس کی روشنی (جیوتی) نگاہ اور نظر کی روشنی بنی ہے، سورہ، آگنی کی کامل فلکی اور ملکوتی صورت ہے، روشنی، گرمی اور علم کا سرچشمہ ہے۔ کائنات آکھ ہے، پرانوں کے مطابق تمام ستارے اور سیارے عناصر کے تمام کمرے اور افلاک اور زندگی کی تمام الوہیت (Rudras) اس سے رشتہ رکھتی

ہیں 'دایو' (ہوا) اور اگنی (آگ) کے علاوہ دوسرے تمام دیوتاؤں کی جہتوں کے متحرک پیکر ہیں ہر شے کا وجود اسی کی وجہ سے ہے۔ اس تصور نے جہاں کئی حسی پیکروں کی تشکیل کی وہاں بعض خوبصورت رنگوں کی دنیا بھی عطا کی۔ سور یہ، کوسرخ، بھورے، بادامی، خاکی اور تانبے کے رنگوں میں بڑی شدت سے محسوس کیا گیا۔ اس کے خارجی اور باطنی پیکر کی تصویر کشی کی گئی وہ زندگی کی تمام طاقتوں کو سنبھالے ہوئے ایک انتہائی بہادر اور نڈر دیوتا کی صورت جلوہ گر ہوا اور ساتھ ہی اس کی صورت بہت مبارک سمجھی گئی۔ کبھی اس کے دلے ہاتھ نظر آئے اور کبھی چار چھوٹے بازو ہاتھ، سونے کے رتھ پر سوار تاریکیوں کو چیرتا ہوا نظر آیا، رگ وید میں سور یہ کے رتھ میں ”ہتھ گھوڑے“ ہیں کبھی وہ کھوے کے خول کی مانند گردن لیے ہوئے ملا ہے اور کبھی سونے کے رتھ پر کنول کے اوپر ایک پر جلال اور پر جمال پیکر نظر آیا۔ سونے کا رتھ گہرا سرخ بنا اور اس رتھ میں خوبصورت پرندوں کے پر لگ گئے۔ پرانوں میں سور یہ کو کیشپ (Kashyape) کا بیٹا کہا گیا ہے یعنی وشن کی تخلیق!

’اگنی‘ سور یہ کا مظہر ہے، اس کی صفت جلال ہے، اگنی دیوتا، دیوتاؤں اور انسانوں کے درمیان ایک معنی خیز رابطہ بن کر آیا۔ زمین اس کا گہوارہ بنی، انسان کے لیے ”اگنی دیوتا، قوت اور طاقت کا سرچشمہ بن گئے، ہر چمک اگنی کی چمک نظر آئی۔ اس کی عبادت، قوت، جلال اور حسن و جمال کی عبادت ہے۔ ظاہر اور باطن دونوں کے روشن مظاہر کی طاقت کا ایک ایسا متحرک پیکر ابھرا جو عقل، علم، حسن اور احساس، سب کی معنویت لئے ہوئے تھا، اپنے سرخ رنگ، زرد آنکھوں اور سیاہ لباس کا احساس دے کر اس نے جمالیاتی حس کو جانے اور کتنے رنگوں سے آشنا کر دیا۔ اپنے دوسروں، چار بازوؤں اور سات پیکروں کے ساتھ یہ پیکر سونے کا مجسمہ ہے، سرخ گھوڑوں کے رتھ پر سوار دھواں پھیلاتا ہوا، رتھ کے پہیوں میں سات ہواؤں کی طاقت لیے ہوئے یہ عظیم تر پیکر بن گیا۔ ’اگنی‘ کی جتنی خصوصیتیں نظر آئیں انہیں مناسب نام دیے گئے ہیں اس طرح اگنی کے کئی نام ہیں اور ہر نام ایک حسی جمالیاتی پیکر ہے۔

- اگنی ہر شے پر قابض ہے، تمام اشیاء و عناصر اس کے قبضے میں ہیں (Jata Vedas)
- اس کا وجود ہر درجہ پاکیزہ ہے، وہ جسے چاہتا ہے پاکیزہ کر دیتا ہے۔ (Pavaka)
- وہ جلال کا پیکر ہے، اس کے وجود میں آگ لگی رہتی ہے، جسے چاہتا ہے جلا دیتا ہے۔ (Jvalana)
- روشنیوں کا مرکز ہے، اپنی شعاعیں بکھیرتا رہتا ہے۔ (Vibhavas)
- ان روشنیوں اور ان کی شعاعوں کے متعدد رنگ ہیں لہذا خود اس کا وجود متعدد اور متنوع رنگوں کا حامل ہے۔ (Citrahhanu)
- درخشاں اور تابندہ ہے، اپنی درخشانی اور تابانی عطا کرتا رہتا ہے۔ (Bhuritejas)
- شعلہ جوالہ ہے، جس شے پر پلکتا ہے شعلے کی مانند! (Sikhim)
- سونا خلق کرتا ہے۔ (Hiranyakrit)

اور

- رحم مادر میں اس کا پر اسرار تھاء ہوتا ہے۔ (Matarisvan)
- تخلیقی ذہن نے زمین (دھرتی) آتش (اگنی) مکاں (انترکش) ہوا (دایو) آسمان (دیوی) آفتاب (سور یہ) چاند (سوم) وغیرہ کے واضح جمالیاتی پیکر تراشے، زندگی کی گیارہ طاقتوں (Rudras) کی متحرک تصویریں بنائیں ان کے علاوہ، اندر، پر جاپتی اور بارہ آزاد اصولوں (Adityas) کے حیرت انگیز تصورات کے جمالیاتی پیکر بنائے صرف دیوس (آسمان) اور اس کی خصوصیات اور جہتوں پر نظر رکھیں تو اندازہ ہو گا کہ وشن اور حسی تخلیقی ذہن نے تجربوں کے تحریک کے لیے کتنا عمدہ جمالیاتی پیکر خلق کیا ہے۔

آسمان نے تخلیقی ذہن کو متحرک کیا، تخلیقی نقالی نے اس کی جانے کتنی جہتوں کو پرکشش پیکروں کی صورتوں میں پیش کیا۔ 'دیوس' سے مراد وہ مقام ہے کہ جہاں تمام دیوتارہتے ہیں اور جہاں سور یہ اپنی تمام تابناکیوں کے ساتھ روشن ہے۔ دیوس عظیم تر آسمان ہے، دھرتی اور دیوس کے ملاپ سے عناصر کائنات کا وجود ہے۔ تمام دیوتا سورج، چاند، بجلی، صبح کا ذب، بارش، ہوا سب اس کی تخلیق ہیں اس کے کئی نام ہیں جن سے اس کی مختلف صورتوں اور جہتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ ہر نام ایک پیکر ہے۔

● دیوس تین جہاں کا گوارہ ہے! (Trivistapa)

● مکاں اسی کا نام ہے! (Antariksha)

● لامتناہی ہے اس کا کوئی اختتام نہیں ہے! (Ananta)

● حصوں میں تقسیم نہیں ہے! (Ananga)

● وسعت کی انتہا ہے، سا سبان ہے! (Vyoman)

● پر اسرار نقاب ہے! (Mahavila)

● ہواؤں کے لیے راہیں بناتا ہے اور خود بھی ہواؤں کا راستہ ہے! (Marudvar man)

● متحرک ہے! (Gaganma)

● اگرچہ یہ حصوں میں تقسیم نہیں ہے لیکن اشیاء و عناصر اور ستاروں اور سیاروں اور دیوی اور دیوتاؤں کو مختلف صورتوں اور حصوں میں

تقسیم کرتا رہا ہے۔ (Viyat)

● پرندوں سے محبت کرتا ہے اور انہیں اڑنے میں سہارا دیتا ہے،

● پانی کے عظیم تر سرچشمے کی حیثیت سے بھی اپنی شخصیت کا احساس عطا کرتا ہے۔! (Puskara)

یہ سب انتہائی ارفع جمالیاتی احساس اور بے پناہ رومانیت کے ساتھ اعلیٰ ترین تخلیقی ذہن کے کرشمے ہیں جن کی پہچان مختلف فنون میں آہستہ آہستہ ہوتی گئی ہے۔ تخلیقی ذہن نے تمام مذہبی اور مابعد الطبیعیاتی حسی تصورات کو فنون لطیفہ کی جمالیات سے ہم آہنگ کر دیا ہے اور نظام جمال کا دائرہ حد درجہ وسیع کر دیا ہے۔

تخلیقی پیکر تراشی جو حسی سطحوں کی تصویروں اور پیکروں کی نقالی اور تصویر کشی ہے اعلیٰ جمالیاتی نمونوں کو پیش کرتی ہے۔ اعلیٰ ترین تخلیقی ذہن کے بغیر ان کا اس طرح وجود میں آنا ممکن نہ تھا۔

● ہندوستانی جمالیات میں نقالی یا تخلیقی نقالی محض نظریہ یا تھیوری نہیں ہے تخلیقی ذہن نے کائنات کے جلال و جمال کی تخلیقی نقالی کے لیے ان کے جلوؤں کو پہلے شدت سے محسوس کیا ہے۔ پیکر یا امیجز (Images) اسی شدت احساس کے نتائج ہیں۔ چہروں اور پورے وجود اور ان کے رنگوں کے احساس کے پیچھے احساس جمال کی شدت موجود ہے۔ یہ پیکر یا امیجز خود تخلیقی نقالی کے بیش قیمت نمونے ہیں، کائنات کے حسن و جمال، ان پیکروں کی بہتر صورتوں اور اساطیری فنی اور جمالیاتی رجحان کی وجہ سے سامنے آتا ہے۔

قدیم ابتدائی ذہن نے جلال و جمال کو جن پیکروں میں محسوس کیا اور جنہیں علامتوں کی صورتیں عطا کیں فنکاروں کے بہتر اور اعلیٰ تخلیقی ذہن نے ان میں نئی معنویت پیدا کی اور ان کی جہتوں سے آشنا کیا کسی بھی ابتدائی تجربے کی صرف ایک معنوی جہت نہ رہی، اساطیری جمالیاتی (Mytho Aesthetic) رجحان نے انفرادی فنکارانہ تجربوں کی عام علامتوں کو بھی ہمہ گیر جمالیاتی فکر و نظر سے ہم آہنگ کر دیا۔ پہلڈ، درخت، ندی، جنگل، پھول، بادل جیسے عام پیکروں کی بھی شخصیتیں اسی رجحان سے ابھر کر سامنے آئیں۔

ایسے تجربوں کا سب سے بڑا سرچشمہ رگ وید ہے!

رگ وید تخلیقی آرٹ کا قدیم نمونہ ہے۔ صدیوں کے تجربوں نے اس میں جمالیات کا ایک اعلیٰ ترین معیار قائم کیا ہے۔ اساطیری جمالیاتی رجحان اور تخلیقی فکر کی پہچان ہر لمحہ ہوتی ہے۔ یہاں تخیل کا آزادانہ عمل متاثر کرتا ہے شعور کی بے باکی متاثر کرتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے تخلیقی ذہن کائنات یا فطرت کے جلال و جمال پر عاشق ہے۔ کسی قسم کی ٹھن کا احساس نہیں ہوتا۔ ہم یہ محسوس نہیں کرتے کہ کسی بات کو قبول کرنے کے لیے کسی بھی قسم کا مذہبی اصرار ہے تخیل ایک کائنات پا کر دیوانہ وار محو رہا ہے، ہر خوبصورت شے کو چوم رہا ہے کسی بھی شے کو دیکھ کر اس کی رومانیت بے قرار ہو کر علامتوں کی تخلیق کر رہی ہے۔ روشنی اور رنگ کی نئی تخلیق ہو رہی ہے۔ حسی سطح پر تخلیقی نقالی کے انتہائی عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کے اعلیٰ ترین جمالیاتی تجربے نے جہاں تخلیق کا درجہ بلند کر دیا ہے وہاں تخلیقی نقالی کی ایسی عمدہ مثالیں پیش کی ہیں کہ جن کا کوئی جواب نہیں ملتا۔ حسن کو دیکھنا اور محسوس کرنا پھر اپنی سائیکی کے تحریک سے اس کی خوبصورت علامتوں کی تشکیل کرنا اور تخلیقی آرٹ میں ان کے جلوؤں کو اپنے تخلیقی فکر کے ساتھ اس طرح پیش کرنا جیسے سچائیوں کی نئی دریافت ہو رہی ہو، نئی تخلیق ہو رہی ہو، بڑی بات ہے یہی اعلیٰ نقالی کی سب سے عمدہ مثال ہے۔

رگ وید اور دوسرے ویدوں میں الوہیت کا ہر وژن جمالیاتی اہمیت کا حامل ہے اس لیے کہ بنیادی طور پر یہ شعور حسن کا نتیجہ ہے۔ جلال و جمال دونوں کے گہرے ادراک سے ایسے وژن پیدا ہوئے ہیں۔ وی بھوتی یوگ (Vibhuti Yoga) یعنی حسن کی عظمت کا مذہبی رجحان فنی اور ادبی شان و شوکت اور فنی آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔

دیو ہمیشہ روشن، ہمیشہ چمکنے والا

جیوتی روشن

بھارگو	جلال
شری	دلارا، پیارا، دلربا
واپس	جمال
چترم،	حیرت
واما	دلفریب
چارو	حسین، خوبصورت
چتر	حیرت انگیز
اور	
روپ	حسن وغیرہ

یہ سب جمالیاتی پیکر ہیں جو ہندوستانی جمالیات کی اقدار اور اصطلاحات بن گئے ہیں ویدوں میں دیوتاؤں کی الوہیت کے پیش نظر انہیں شء (Kavitama) اور افضل اداکار (Viratma) بھی کہا گیا ہے۔ فنون لطیفہ کی عظمت کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ یہ شناخت غیر معمولی ہے۔ دیوتاؤں کی اعلیٰ ترین تخلیقی نقالی اور ان کی نئی تخلیقی صورت پر بھی غور کیا جاسکتا ہے۔ عظیم ماں (Matritama) اور عظیم باپ (Pitritama) بھی بڑے فنکار ہیں۔ علامت سازی کی عظمت کی ایک سب سے بڑی پہچان غالباً یہ بھی ہے کہ فن کار موجود حالت سے اپنے وجود کو آزاد کرتے ہوئے اپنے وجود کو ایک نئی آزاد فضا میں خلق کر دے!

ہندوستانی فنکاروں نے صورت، آہنگ، آواز، تصویر، احساس، ہیجان، خیال کردار اور زبان سے حسن کی نئی تخلیق کی ہے اور انہیں تخلیقی آرٹ کے لیے ضروری جاتا ہے، وجدان کو آرٹ بنانا آسان نہیں ہوتا۔ یہاں معاملہ یہی ہے کہ وجدان آرٹ تو بنا ہی ہے آرٹ بھی ایک نئے وجدان کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔ آرٹ تاثرات کا اظہار کرتا ہے لیکن اظہار کا اظہار نہیں ہوتا۔ ہندوستانی فنون کو مذہبی اظہار نے جتنا بھی متاثر کیا ہندوستانی فنون لطیفہ اس اظہار کا اظہار نہیں ہے اور نہ اس کی عام سپاٹ نقالی ہے بلکہ مذہبی رجحان اور مابعد الطبیعیاتی تاثرات اور ان کے اظہار کو تخلیقی ذہن نے نئی تخلیق کی صورت دے دی ہے اور خود ان تاثرات اور اظہار کو فن بنادیا ہے۔ کروچے نے کہا تھا کہ وجدان کے بغیر تصورات کا جنم ممکن نہیں ہے۔ ویدوں نے وجدان کے سہارے تصورات کی تخلیق اور تشکیل کی ہے اور یہ تصورات قدیم فنکاروں کے وجدان کا عمدہ نمونہ ہیں جو آرٹ کا درجہ رکھتے ہیں۔

تخلیقی نقالی یا آرٹ میں ”فارم“ یا صورت کی تخلیق ہی غیر معمولی کارنامہ ہے۔ اگر فنکار کے فارم میں کسی شے کی کمی ہے تو یہ سمجھ لینا چاہئے کہ ہر شے کی کمی ہے اور غالباً یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ خود اس کے اپنے وجود اور اس کی ذات اور انفرادیت کی کمی ہے۔ فارم مکمل نہیں ہوتا تو غالباً وہ خود نہیں ہوتا۔ ویدوں اور خصوصاً رگ وید میں تجربوں کی صورتیں فنکاروں کے عروج کا احساس بخشتی ہیں۔ فارم یا صورت کی تشکیل میں آہنگ اور آوازوں کے زیر و بم، نغمہ اور امجری کی ہم آہنگی اور اظہار کی بے باکی سب کی اہمیت ہے، ویدی فنکاروں نے ایک بڑے نظام جمال کی تشکیل کی ہے۔ رگ وید کے خالق جانتے تھے کہ ان کے کلام نے مستقبل کے نظام جمال کو ایک بڑا سرچشمہ عطا کیا ہے۔ ندیوں کے دو پیکر ویدی شاعر سے کہتے ہیں۔

نغمہ سنانے والے

یہ فراموش نہ کر

تیرے لفظ کی بازگشت

صدیوں موجود رہے گی! (رگ وید 335/03)

جمالیاتی تخلیقی ذہن نے جمالیاتی دینیت (Aesthetic Theism) کو قبول کیا، مظاہر جلال و جمال کو تخلیقی ذہن اور جمالیاتی زاویہ نگاہ نے مختلف صورتیں عطا کی ہیں۔ ہندوستان میں الوہیت یا کسی بھی الوہی تصور یا خیال تک پہنچنے کے لیے آرٹ کا سہارا لیا گیا ہے۔ صورت اور رنگ میں انسانی احساسات اور جذبات شامل ہوئے اور ان کی صورتیں جمالیاتی تجربوں کی ہو گئیں۔ یہ کم دلچسپ بات نہیں کہ جمالیاتی صورتوں کی تشکیل کے بعد انہیں فلسفہ اور مذہب سے قریب کیا گیا ہے۔ تمام سچائیاں موجود ہیں غور کیا جاسکتا ہے۔

ذکاروں نے کائنات یا فطرت کے ہر پہلو میں حسن مطلق یا خدا کے جلوؤں کو دیکھا ہے ویدی تخلیقی ذہن نے ایسی تجویز سے ایک بڑا نظام جمال قائم کیا ہے۔ ویدی ذکاروں کے تخیل نے آزاد ماحول میں مختلف صورتوں میں حسن کے جلوے دیکھے اور ان میں ایک حیرت انگیز تنظیم کو محسوس کیا۔ ویدوں کا بنیادی رویہ جمالیاتی ہے۔ کچھ فنی تاثرات اور پیکر حدود و سرریخی (Surrealistic) ہیں مثلاً ایک جگہ ایک درخت کی جڑوں کو اوپر اور اس کی شاخوں کو نیچے پھیلتے ہوئے دیکھا گیا ہے، پراسرار تحرک، اور دل کو چھو لینے والی حرکتوں کو دیکھ کر خالق کائنات کو ایک بڑا رقص کہا گیا ہے۔ رقص حرکت، یا تحرک کا حسن ہے۔ حسن یا ہستی مطلق اپنی جگہ جتنا بھی سادہ ہو تخلیق میں وہ اپنے مناسب اور متوازن آہنگ کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ رگ وید کے برعکس اپنشدوں میں باطن کے حسن پر نظر ہے اور باطن کے حسن کو رزم و اسرار کی گڑبڑیں کھولتے ہوئے ذکاری عروج پر ہے، اس طرح خارج اور باطن کے جلوؤں کی ایک کائنات سامنے آجاتی ہے۔ اعلیٰ ترین تخلیقی تقالی کے انتہائی عمدہ نمونے دونوں میں موجود ہیں۔

● رگ وید سے

مکالموں کی وحدت، شعریت، مظاہر جلال و جمال کی فنی تصویر کشی اور حسن کا اعلیٰ شعور حاصل کیا گیا ہے۔

● اتھر وید سے

تمام رسوں (Rasas) کی پہچان ہوئی ہے۔

● سام وید سے

موسیقی اور آہنگ کا شعور حاصل ہوا ہے۔

● اپنشدوں سے

باطن کے جلوؤں کا شعور حاصل ہوا ہے۔

● یجر وید سے

اداکاری کا فن ملا ہے۔

تخلیقی تقالی کا معاملہ اسی حد تک ہے جس حد تک تخلیق کا پراسرار عمل جاری ہے اس لیے کہ اس کے بعد جو شے سامنے ہوتی ہے وہ جمالیاتی تجربہ ہے نقل نہیں ہے لہذا یہ کہنا چاہئے کہ ہندوستانی جمالیات میں اعلیٰ ترین جمالیاتی تجربہ نقل نہیں ہے۔

مئی ستر سے نامیہ شاستر (500 ق م!) اور ابھیوگیت (950ء تا 1020ء) تک اس موضوع کے تعلق سے مختلف خیالات اور تصورات ملتے ہیں، غور کیجئے تو یہ حقیقت غور طلب بن جائے گی کہ بدھ ازم سے رگ وید تک ہندوستان کے تخلیقی ذکاروں نے فنون لطیفہ کے وسیع نظام جمال کی تشکیل اور عمدہ جمالیاتی اقدار کی تخلیق اور اعلیٰ تجربوں نے اظہار میں فنون لطیفہ کی عظمت اور تخلیقی عمل کے رزم کو سمجھایا ہے۔ علمائے جمالیات نے اتنی بلندی پر پہنچ کر اپنے نظریے، کئیے، قاعدے اصول اور اپنے انتقادی رویوں اور زاویہ ہائے نگاہ کو پیش نہیں کیا ہے۔

میرے نزدیک ذکاروں کی وہ تخلیقات جو رقص، مصوری، مجسمہ سازی اور تعمیر سازی کی صورتوں میں موجود ہیں زیادہ اہمیت رکھتی ہیں۔

● ابتدا میں ڈراموں کے پیش نظر ہی جمالیاتی اقدار کی تشکیل کی گئی ہے اس لیے کہ ڈراما کو فن کا اعلیٰ ترین نمونہ سمجھا گیا ہے۔ برہما، وشنو، مہیشور کو ڈرامے اور رقص کا موجد تصور کیا گیا لیکن ساتھ ہی یہ احساس رہا کہ رقص ڈرامے ہی کا ایک حصہ ہے اگرچہ رقص خود ڈراما بن جاتا ہے۔

تانیہ شاستر میں اداکاروں کو مناسب ہدایات دی گئی ہیں۔ ڈراما نگاری کے لیے شاعرانہ مزاج کو ضروری قرار دیا گیا ہے۔ اس لیے کہ شاعر کا وژن ہی حسن سے متاثر اور لطف اندوز ہو سکتا ہے اور دوسروں کو متاثر کر سکتا ہے۔ دھرم، ارتھ، کام اور موکش وہ تجربے ہیں جو ڈراما دیکھنے والے اپنے تجربوں کے ذریعہ حاصل کرتے ہیں۔ ہندوستان کے قدیم نقادوں اور علمائے جمالیات نے یہ بتایا ہے کہ ڈرامائی پیکش کا بنیادی مقصد جمالیاتی تجربوں کو بالیدہ بنانا ہے، کرداروں کے جذبات اور ان کے عمل سے جمالیاتی تجربوں میں کشادگی پیدا ہوتی ہے، موسیقی خود فراموشی کے لمحے عطا کرتی ہے۔ مرکزی کردار یا ہیرو مرکزی نقطے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ڈراما دیکھنے والا اس کے عمل میں گم ہو کر اس کی شخصیت سے قریب تر ہو جاتا ہے اس حد تک کہ وہ ہر شے اور ہر تجربے کو ہیر وکی آنکھ سے دیکھنے لگتا ہے۔

تانیہ شاستر (بھرت۔ دو سو سال قبل مسیح) میں 36 ابواب ہیں کشمیری شوازم نے ایک اور باب کا اضافہ کیا ہے، اس کے مصنف نے دوسرے فنون کی جانب توجہ نہیں دی ہے۔ اس کی نظر صرف ڈرامے کے فن اور اس کے مقاصد پر ہے لہذا اس کے انتقادی اصول تمام فنون کے لیے اہمیت نہیں رکھتے، غور فرمائیے تو یہ حقیقت واضح ہو جائے گی کہ ابتدائی ساڑھے تین سو سال میں ہندوستان کی ادبی تنقید میں فنون لطیفہ اور اس کی جمالیات کے پیش نظر کوئی بہت بڑا کارنامہ نظر نہیں آتا حالانکہ اعلیٰ ترین تخلیقی آرٹ وجود میں آتا رہا ہے۔ فنون کی جمالیاتی قدریں دعوت غورو فکر دیتی رہی ہیں۔ تخلیقی فنکاروں نے اپنے طور پر جمالیات کا دائرہ وسیع تر کر دیا تھا، جمالیات کی عمدہ روایتیں موجود تھیں۔

ابتدائی نقادوں اور علمائے جمالیات نے ڈرامے کو اپنی تمام توجہ کا مرکز بنالیا تھا، اس لیے بھی کہ ادب میں ڈراموں کی تخلیق کا سلسلہ جاری تھا۔ بھٹ لولتا (850ء) تک نقادوں کی نظر دوسرے فنون سے ہٹ کر صرف ادب تک محدود ہو گئی تھی۔ قدیم نقادوں نے ڈراموں کے پیش نظر جمالیات کے مسئلے کو تکنیک تک محدود کر دیا تھا مقصد یہ تھا کہ ڈراما نگاروں کو مناسب ہدایات دی جائیں۔ اسٹیج اور اداکاری کے معاملے میں انہیں زیادہ بیدار رکھا جائے۔ ڈراموں کے موضوعات اور ان کی تکنیک کے سلسلے میں اخلاقی اقدار کی تعلیم اور تربیت کو بھی ان نقادوں نے ضروری جانا۔ یہ سمجھا جانے لگا کہ بہتر ڈراما وہ ہے جو اعلیٰ اخلاقی اقدار سے آشنا کر سکے۔ عمدہ اخلاقی قدروں کا شعور عطا کر سکے۔ ڈراما دیکھنے والوں کے مزاج اور ان کی نفسیات پر بھی نظر ملتی ہے۔ اس سلسلے میں بڑی بات یہ ہے کہ اخلاقی اقدار کے ساتھ براہ راست مخاطب ہونے پر اصرار نہیں کیا گیا بلکہ یہ کہا گیا ہے کہ اداکار اپنے عمل اور ڈراما نگار ماحول کو اس طرح پیش کرے کہ ڈراما دیکھنے والوں کو اپنی اخلاقی قدریں ان سے رشتہ قائم کر کے زیادہ سے زیادہ متحرک ہوں۔ کلاسیکی تنقید نے رسوں (Rasas) کو اہمیت دی اور یہ بتایا کہ اداکاری میں چار پہلوؤں پر نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ اس لیے کہ چار اقسام کی اداکاری سے رس پیش ہو سکتا ہے۔

- ☆ ایسی اداکاری جو نطقی ہو اور اس میں صوتی، آہنگ اور غنائیت ہو۔ (Vacika)
- ☆ وہ اداکاری جو ذہنی عمل کو پیش کرے اور داخلی احساس اور جذبے کو نمایاں کرے، اداکاری کی جذباتی جہتیں نمایاں ہوں چہروں کے تاثرات سے ذہنی کیفیتوں کی پہچان ہو۔ (Sathvika)

اور

- ☆ ایسی اداکاری جس میں خوبصورت مبالغے ہوں۔ لباس، میک اپ اور زیورات وغیرہ کی مدد لے کر کسی حد تک مصنوعی اور مبالغہ آمیز لہجہ
- فنکارانہ! (Aharya)

مناظر کی پیشکش میں جمالیاتی نقالی کی گنجائش پر بھی کلاسیکی ادبی تنقید کی گہری نظر ملتی ہے۔

’ہدیہ شاستر‘ ڈراما کے موضوع پر پہلی کتاب قرار پائی ہے، اسے پانچواں وید بھی کہتے ہیں۔ وید کے معنی ہیں ”علم“ ویدوں نے مذہبی اور اخلاقی اقدار کا علم عطا کیا ہے۔ اور ہدیہ شاستر نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ڈراما مذہب کے ساتھ اعلیٰ تعلیمی اقدار کا علم بھی عطا کرتا ہے۔ ڈراما کا وجود کیسے عمل میں آیا اور علمی دنیا میں اس کی اہمیت کیا ہے اس پر پہلی بار روشنی ڈالی گئی ہے، ہدیہ شاستر نے ڈراما کے مقاصد پر گفتگو کرتے ہوئے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ ڈراما اقدار کا درس بھی دیتا ہے اور جمالیاتی انبساط بھی عطا کرتا ہے۔ اچھو گپت (کشمیر دسویں صدی عیسوی) نے بھرت کے ہدیہ شاستر کی تشریح (اچھو بھارتی) کرتے ہوئے اس موضوع پر روشنی ڈالی ہے۔

پہلی بار ہدیہ شاستر ہی نے ڈراما کے لیے کشمکش اور تصادم کو ضروری قرار دیا تھا، مختلف طبقوں کی اقدار کی کشمکش کی جانب اشارہ کیا تھا ساتھ ہی عمدہ اور بدتر خیالات کے تصادم کا ذکر کیا تھا۔ پہلی بار جمالیاتی تجربے کا تصور حاصل ہوا۔

سنسکرت لٹریچر کا مطالعہ کرتے ہوئے کئی جدید نقادوں نے اس خیال کا اظہار کیا ہے کہ رسوں (Rasas) کا احساس اور ان کا تصور بھرت کے ہدیہ شاستر سے حاصل ہوا ہے۔ بعض نقاد یہ کہتے ہیں کہ دراصل پہلی بار ویدی عہد میں رسوں کا احساس ملا ہے۔ والمکی نے اس احساس کو اور پختہ کیا ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ پالی اور دوسری پراکرتوں کے ادب میں رسوں کا احساس اور تصور موجود تھا نیز بدھ قصوں کہانیوں نے ان کے تئیں اور بیدار کیا۔ رسوں سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے جمالیاتی لذت ملتی ہے لہذا یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کا تعلق نروان سے ہے جس سے آئندہ حاصل ہوا۔

رسوں کا تعلق جذبات اور تخیلی کیفیتوں سے گہرا ہے لہذا سنسکرت لٹریچر کے نقادوں نے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ ویدی ادب ہی ان کا سرچشمہ ہے۔ رگ وید میں ”رس“ کا لفظ ’سوم‘ اور سوم رس کے تعلق سے آیا ہے (رگ وید) 13.63.9 اور 15.65.9 اور پھر دودھ، کی لذت اور شیرینی کے تعلق سے (رگ وید) 13.72.8 اور 13.44.5

رسوں کے بغیر فنون کا تصور ہی پیدا نہیں ہو سکتا۔ رسوں سے جو تجربے حاصل ہوتے ہیں ان سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ فن کے نچتے ہوئے رس سے شعور میں چمک دمک پیدا ہو جاتی ہے۔ تجربے روشن اور گہرے ہو جاتے ہیں، اپنشدوں کے آچاریوں نے ایک بلند سطح پر رسوں کے تئیں بڑی بیداری پیدا کی ہے جس کی وجہ سے پورے وجود میں شیرینی کھل گئی ہے۔ فنکار وجدانی سطح پر جس قدر بیدار ہو گا اتنا ہی رس حاصل ہو گا اتنا ہی دوسروں کو جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط عطا کر سکے گا۔

والمکی کی رائے جمالیاتی سنسکرت میں رسوں کا ایک بڑا سرچشمہ ہے، مسرت اور چھوس (Pathos) دونوں کو پیش کرتے ہوئے تخلیقی فنکار نے ذہن کو بڑی گہرائیوں میں اتار دیا ہے اور رس عطا کیے ہیں۔ چھوس کا سرور انگیز احساس پیدا کرنا آسان نہیں ہے۔ والمکی نے یہ کارنامہ انجام دیا

ہے جس کی وجہ سے موضوع، واقعات، کردار، فضا اور اظہار بیان سے سب سے رس حاصل ہو تا رہتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ والمیکی کا انداز بیان جذبوں کی پیش کش کا نقطہ عروج ہے اس لیے کہ ان کی رمانٹن پڑھنے والوں کو رسوں کی بے پناہ لذت مسلسل ملتی رہتی ہے۔

پالی لٹریچر اور ویدی ادب اور والمیکی کی رمانٹن کے بعد ہجرت کے ٹاپیہ شاستر نے رسوں کے تئیں زبردست بیداری پیدا کی۔ پہلی بار اس بات کا احساس ہوا کہ ڈراما کے جواثرات جذبات پر ہوتے ہیں وہ رسوں کی وجہ سے ہوتے ہیں، ڈراما دیکھنے والے کرداروں کے جذبات اور احساسات اور ان کے عمل اور رد عمل سے اس لیے متاثر ہوتے ہیں کہ انہیں رسوں کی وجہ سے جمالیاتی انبساط (Aesthetic Pleasure) حاصل ہوتا ہے۔ ٹاپیہ شاستر ہی سے آٹھ رسوں کے تئیں پہلی بار بیداری پیدا ہوئی۔ ٹاپیہ شاستر کی چند خاص اہم باتوں کو اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے۔

- (1) ٹاپیہ شاستر کا بنیادی مقصد یہ ہے کہ اداکار اداکاری کے فن سے واقف ہوں۔
- (2) ڈراما دیکھنے والے کے وٹن میں کشادگی بھی ہو اور گہرائی بھی۔
- (3) ڈراما نگار ڈراما دیکھنے والوں کو زندگی کے حسن کے تئیں بیدار کرتا ہے۔
- (4) ڈراما حقیقت کی نقالی نہیں ہے۔ تخلیقی نقالی ہے۔ حسن کا احساس ملتا رہتا ہے اور اس طرح جمالیاتی تجربے میں وسعت اور گہرائی پیدا ہوتی رہتی ہے۔
- (5) جمالیاتی تجربہ دراصل بنیادی جذبے کی انھان سے حاصل ہوتا ہے، اور اس کا تعلق روحانی کیفیات سے ہے۔
- (6) ڈراما میں ہیر و کی شخصیت تبدیل ہو جاتی ہے اس حد تک کہ ہم اکثر اسی کی آنکھوں سے سب کچھ دیکھنے لگتے ہیں۔
- (7) ہیر و کے جذبات کا گہرا اثر ہوتا ہے اور اس سے جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ اس کی شخصیت واقعات و کردار کے عمل اور رد عمل کا رس عطا کرتی رہتی ہے۔
- (8) اچھا ڈراما اخلاق کا ایک خوبصورت معیار پیش کرتا ہے۔ ہیر و کا اخلاق متاثر کرتا ہے۔ ناظرین ہیر و کے تجربوں سے تجربے حاصل کرتے ہیں۔
- (9) ہجرت کے مطابق صرف آنکھ اور کان وہ ذرائع ہیں کہ جن سے جمالیاتی حس بیدار ہوتی ہے۔
- (10) ڈراما اختتام پر کچھ سرگوشیاں کر جاتا ہے، صاف صاف اخلاقیات کے پیش نظر ہدایات تو نہیں دیتا لیکن ان کے تعلق سے سرگوشی سرور کرتا ہے۔

- (11) ڈراما وہ فن ہے جو انسان کے ذہن کو دکھ اور اذیت سے دور رکھتا ہے۔
- (12) وہی شخص ڈراما سے زیادہ لطف اندوز ہو سکتا ہے جو اپنے ذاتی غم اور اپنی ذاتی خوشی کے ساتھ وہاں بیٹھا نہ ہو۔
- (13) عورتیں ڈرامے میں نمایاں کردار ادا کر سکتی ہیں۔ وہ محبت اور شفقت کی علامت بن سکتی ہیں۔
- (14) ڈرامے میں 'رس' جتنا اہم ہے اتنا ہی اہم پیشکش ہے۔ ابھینے (Abhinaya) یعنی اداکاری عمدہ ہو تو رس بھی زیادہ حاصل ہوتا ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں تخلیقی نقالی ایسے آئینے کی تشکیل نہیں ہے کہ جس میں خارج کے مظاہر نظر آئیں، فنون کے مطالعے اور قدیم علمائے جمالیات کے جمالیاتی تصورات کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ تخیل اور جذبات کو ہمیشہ اہمیت دی گئی ہے۔

وہو (Vibhava) کی اصطلاح جذباتی ماحول اور جذباتی کیفیات کو سمجھاتی ہے، جس طرح کوئی رشی یا صوفی اپنے وجدان اور تخیل سے کائناتی عناصر اور حسن مطلق سے رشتہ قائم کرتا ہے اسی طرح تخلیقی فنکار بھی اس میڈیم کو اختیار کرتا ہے اور تخیل اور جذبے اور عناصر میں ہم آہنگی قائم کر کے جو تجربے پیش کرتا ہے ان میں جذبوں کے خوبصورت رنگ ہوتے ہیں، اشیاء و عناصر کی نئی تخلیق ہوتی ہے۔

یہ ذریعہ سب سے اہم تصور کیا گیا اس لیے کہ یہی جمالیاتی تجربے کی تخلیق کا باعث ہے، ہم آہنگی قائم کرتے ہوئے فنکار ایک متحرک اداکار

ہوتا ہے جس کے جذبات بڑی تیزی سے ابھرتے ہیں اور یہی جذبات قاری یا سامع یا کسی بھی فنی نمونہ دیکھنے والوں کے جذبات سے رشتہ قائم کرتے ہیں۔ تخلیق میں ان جذبوں کی روشنی ہوتی ہے اور ان کے رنگ ہوتے ہیں ان کے تحریکات اور ارتعاشات ہوتے ہیں۔ وبھو (Vibhava) کی اصطلاح اس عنصر یا تجربے کی جانب بھی اشارہ کرتی ہے جس سے فنکار متاثر ہوتا ہے اور اس کے جذبات براہیختہ ہوتے ہیں۔ اور اس ماحول کی طرف بھی ذہن کو لے جاتا ہے جو سائیکس (Psyche) کو تجربے یا عنصر کی جانب سے بیدار اور متحرک کرتا ہے اور ان جذبوں کی طرف بھرپور اشارہ تو کرتا ہی ہے کہ جو تخلیق کے ذمہ دار ہوتے ہیں، حقیقی زندگی کی تصویریں اسی وجہ سے ہو بہو فنون میں جلوہ گر نہیں ہوتیں۔

تخلیقی نقالی کا تصور صرف وسیع نہیں بلکہ گہرا اور تہہ دار بھی ہے!

ہندوستانی ادبی تنقید میں سری سنکو کا (Sankuka) نے تصویر کشی اور نقالی کا تصور پیش کیا تھا اور فنکاروں کو فنون گرانی یا تصویر کشی کے عمل سے قریب تر کر دیا تھا سری سنکو کا نے تاریخی حقائق اور تاریخی واقعات و کردار اور ڈراما کے تعلق پر غور کیا تھا غالباً اسی لیے انہوں نے یہ سمجھا تھا کہ عمدہ ڈراما فن دی ہے جس میں تمام واقعات و حالات اور کردار اپنی تمام تر سچائیوں کے ساتھ ہو بہو پیش ہو جائیں، ان کے نقالی کے تصور کی مخالفت خود ان کے دور میں ہوئی اور بڑی شدت سے ہوئی۔ ان کے دو ہم عصر نقادوں بھٹ تو تار اور بھٹند وراج نے ان کے اس تصور پر اعتراض کیا اور ڈرامے کے تعلق سے کئی بنیادی سوالات اٹھائے۔ جب فلسفوں کی گرفت مضبوط ہوئی گئی تو تخلیقی عمل کی پراسرار کیفیتوں اور خود تخلیق کی جمالیات سے نظر دور ہوتی گئی 'سانکھیہ'، فلسفے نے صرف ذہنی کیفیت کے اظہار کو جمالیاتی تجربہ سمجھ لیا تھا لیکن رفتہ رفتہ فنون اور ان کی جمالیات کا احساس اس فلسفے سے تعلق رکھنے والوں کو بھی ہونے لگا اور چند اہم خیالات سامنے آئے مثلاً یہ کہ نقل کے عمل سے اصل یا حقیقی عنصر یا حقیقی فرد کا جمالیاتی تجربہ ہی وابستہ ہوتا ہے۔

آندور دھن (کشمیر، نویں صدی عیسوی) نے میڈیم کو اہمیت دی اور یہ کہا کہ نقالی کے تخلیقی عمل کی عظمت میڈیم میں پوشیدہ ہوتی ہے۔ (دھونالوک ورت) زبان یا کوئی بھی میڈیم حقیقت کی روح کو پیش کرتی ہے تو بڑی تخلیقی ہوتی ہے، حقیقت کی روح کو پیش کرتا ہی تخلیقی نقالی کا سب سے بڑا کرشمہ ہے۔

بھٹ نائیک نے ویدانت کو ذریعہ بنایا اور یہ کہا کہ تخلیقی نقالی کا بہترین نمونہ تخیل کا کرشمہ ہے۔ جن کرداروں کا اسٹیج پر وجود نہیں ہوتا ان کی تخلیق صرف تخیل سے ہو سکتی ہے۔ تخیل کو بے پناہ اہمیت دیتے ہوئے انہوں نے بتایا کہ فنکار اور اداکار کا تخیل ہی دوسروں سے جمالیاتی رشتہ یا تعلق قائم کرتا ہے۔ تخیل کے ایسے کرشموں کو ہم خوابوں اور واہموں سے علاحدہ کر کے صرف تخلیق کے نمونوں سے تعبیر کرنا پسند کریں گے۔

● ہندوستانی جمالیات میں التباس کا جمالیاتی رجحان بھی غور طلب ہے، التباس (Illusion) حقیقت کی سچائی ہے یا حقیقت کا احساساتی جلوہ! جمالیاتی التباس فنی مظاہر کی تخلیق کا محرک بھی ہے اور ان کا جلوہ بھی۔ فنکار اور قاری دونوں حسن کے التباس سے لطف لیتے ہیں اور باطن میں مسرت آمیز لہروں کو محسوس کرتے ہیں۔

اس رجحان سے یہ احساس پیدا کیا گیا ہے کہ جمالیاتی تجربہ بنیادی طور پر حقیقت یا سچائی سے جتنا بھی گہرا تعلق رکھے ابلاغ اور اظہار میں اس کی صورت ایک جمالیاتی اور مسرت آمیز التباس کی ہو جاتی ہے۔ تخلیقی نقالی کے تصور میں اس رجحان نے بڑی وسعت پیدا کی ہے۔ فنکار جب حقیقت کے قریب آجاتا ہے اور اس سے رشتہ قائم کرتا ہے حقیقت اس کے حسی تجربے سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے اور وہ تخلیقی سطح پر حد درجہ بیدار ہو جاتا ہے۔ حقیقت کا فنکارانہ شعور ایک خوبصورت التباس پیدا کرتا ہے۔ حقیقت کا التباس ہی تخلیق کا محرک ہے۔ پتھروں میں کسمپاتی صورتیں جب فنکار کے احساس و شعور سے رشتہ قائم کرتی ہیں تو اس رشتے کے درمیان ایک التباس جنم لیتا ہے جو فن میں جمالیاتی التباس کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ فنکار اپنے جمالیاتی التباس ہی کو رنگ، آواز اور دوسرے متحرک پیکروں میں پیش کر کے قاری کو کم و بیش وہی لذت اور مسرت عطا کرتا ہے جو اسے خود حاصل ہوتی ہے۔

جمالیاتی التباس میں مشاہدہ خارج اور مشاہدہ باطن دونوں کے خوبصورت امتزاج کی اہمیت ہے۔ تجربیت یا انتزاع کے پیکروں کی تخلیقی تفصیل میں جمالیاتی التباس کی پہچان مشکل ہوتی ہے اور یہ کہا جائے تو غالباً غلط نہ ہو گا کہ تجربی صورتوں اور پیکروں کی تخلیق اور تفصیل اسی رجحان سے ہوتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں فطرت اور کائنات اور دیوتاؤں کے جلال و جمال کے موضوعات ہمیشہ اہم رہے ہیں، برہما، وشنو، شیویا و رند وغیرہ کے حسن سے انگنت موضوعات ابھرے ہیں ہندوستانی فنون کا یہ پہلو ایک مستقل عنوان ہے، خالق اور اس کی تخلیق کا حسن! ایک مستقل موضوع رہا ہے۔ رگ وید اور اپنشدوں میں جمالیات کے اس پہلو کی تصویریں ملتی ہیں، رقص، موسیقی، مجسمہ سازی وغیرہ میں جمالیاتی التباس کی پہچان مشکل نہیں ہے۔ موسیقی کے فن نے تو اسی رجحان کی عظمت کا مکمل احساس عطا کیا ہے۔ التباس اور اس سے حاصل حسی تجربوں کی پیشکش یا حقیقت کی جوہریت (Substantiality) کی پیش کش ہے۔ جلال و جمال کے التباس کا تصور تخلیقی نقالی یا جمالیاتی تخلیقی نقالی کو عصری سطح سے آشنا کرتی ہے۔ ہندوستانی مصوری سے زیادہ مجسمہ سازی نے جمالیاتی التباس کے عمدہ نمونے پیش کیے ہیں۔ جمالیاتی پیکروں کی اصابت اور چٹنگی (Integrity) ہم آہنگی (Consonance) اور صفائی، شستگی اور وضاحت (Clarity) میں جمالیاتی التباس کے مظاہر اور جلوے دیکھے جاسکتے ہیں۔

جمالیاتی التباس کی وجہ سے فنکار کے تجربے آہستہ آہستہ گہرائیوں میں اتر جاتے ہیں اور وہ ذہن کی مختلف سطحوں پر اجنبی ارتعاشات (Vibrations) سے آشنا ہوتا رہتا ہے۔ تخلیق کے لمحوں میں التباس جانے کتنے خوابوں، واہموں اور علامتوں کو اپنے گرد پاتا ہے۔ اظہار سے قبل جو علامتی خود کلامی ہوتی ہے اس کا محرک وہ التباس ہے جو حقیقت یا سچائی کے شعور سے پیدا ہوا ہے۔ جمالیاتی التباس کے مظاہر کی پیشکش اس وقت

نک ممکن نہیں ہے جب تک کہ خارجی اور داخلی علامتوں کی آمیزش نہ ہو جائے۔ جمالیاتی التباس سے علامتوں اور نئی علامتوں کی تخلیق ہوتی ہے لہذا یہ سمجھنا غلط نہ ہو گا کہ ایسے التباس کے اظہار کا ذریعہ علامتیں اور استعارے ہیں۔

ہندوستان کے قدیم علمائے جمالیات نے اس موضوع پر کھل کر اظہار خیال نہیں کیا ہے اگرچہ وہ اس کی قدر و قیمت کا اندازہ اپنے اپنے طور پر کسی نہ کسی سطح پر کرتے رہے ہیں، مرگ وید اور اپنشد دونوں اعلیٰ سطح پر اس رجحان کو نمایاں کرتے ہیں، کالیداس اور دوسرے بڑے ڈرامانگاروں کے فن میں جمالیاتی التباس کے مظاہر اور جلوے موجود ہیں، غور کیجئے تو محسوس ہو گا کہ جمالیاتی التباس کا جو شعور ہندوستانی ذکاوتوں خصوصاً موسیقاروں اور مجسمہ سازوں کو حاصل تھا وہ ناقدین کو حاصل نہ تھا، مجسمہ سازوں کی علامت سازی اس رجحان کو شدت سے واضح کرتی ہے۔

تخلیقی نقالی میں جمالیاتی التباس کے رجحان کے استحکام کی بنیاد وحدت کا حسی اور مابعد الطبیعیاتی تصور ہے۔ جمالیاتی عناصر کو ایک دوسرے میں منسلک کرنے اور انہیں ایک وحدت میں محسوس کرنے کا تصور جس میں تخیل اور مادی حسن کے گہرے باطنی رشتے کے احساس کو بہت دخل ہے ہندوستانی جمالیات کی بنیاد، تمام فنون میں وحدت کا احساس ہے۔

جمالیاتی التباس کی وجہ سے علامتی رجحان کی تشکیل ہوتی ہے، علامتیت کلاسیکی تخلیقی آرٹ کی ایک بنیادی جمالیاتی قدر ہے۔ فطرت کے مظاہر اور انسان کے حسی اظہار میں علامتیں موجود ہیں لہذا آرٹ کے اظہار کا ذریعہ بھی علامتیں ہیں۔ ہندوستان کے بعض نقادوں نے خیال کی علامتی صورتوں پر اظہار خیال کیا ہے، اس رجحان سے یہ بات واضح ہوئی کہ علامتی صورت ہی حسن ہے، سچائی یا حقیقت حسن کی ایسی صورت میں ظاہر ہوتی ہے۔ فنی علامتیں تخیل کے جلوے ہیں۔ شیو کی تیسری آنکھ جلالت کی علامت تھی۔ اسی قسم کی علامتوں نے اس رجحان کی آبیاری کی ہے اور جلال و جمال کی انگیزت علامتوں نے اس کو پروان چڑھایا ہے۔ اعلیٰ تخلیقی آرٹ کے لیے اعلیٰ روحانی قوت اور داخلی آزادی کو ضروری سمجھا گیا اور کشش اور خصوصاً فطرت اور تقدیر کے تصادم کے جمالیاتی تجربوں میں علامتوں کے عمل کو اہمیت دی گئی۔ تخلیقی آرٹ کی علامتوں کو سمجھنے کی پہلی عمدہ کوشش کی ہے۔ انہوں نے جمالیاتی علامتوں کی تقسیم اس طرح کی ہے۔

● موضوع کی علامتیت

● الفاظ کی علامتیت اور

● جذبے کی علامتیت

سنسکرت، تمل، تیلگو، بنگلہ اور چند دوسری زبانوں کے قدیم ادب کا مطالعہ کیا جائے تو اندازہ ہو گا کہ شعراء نے الفاظ کی علامتیت اور اظہار بیان کے جمالیاتی اشاروں کو زیادہ اہم تصور کیا ہے۔

جمالیاتی تخلیقی نقالی کا تصور بھی اپنی جگہ نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔

## وحدتِ جلال و جمال

● ہندوستانی جمالیات میں تین گن جو تین مختلف طرز عمل میں ظاہر ہوتے ہیں اہمیت رکھتے ہیں ان گنوں کے پیش نظر ہندوستانی فنونِ لطیفہ کا مطالعہ کیا جائے تو جمالیاتی بصیرتوں اور مسرتوں کا دائرہ اور وسیع محسوس ہونے لگتا ہے۔ یہ تین گن ہیں:

● شعور کے اظہار کا عمل! (Sattva)

● شعور کو متحرک کرنے کا عمل! (Rajas)

● شعور پر نقاب ڈالنے کا عمل! (Tamas)

یہ تینوں گن ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں اور تخلیق کا عمل شروع ہوتا ہے اس عمل میں غیر متشکل (Formless) صورت پیدا ہو جاتی ہے، تخلیق کا کائناتی آہنگ سے جو رشتہ قائم ہو جاتا ہے اس کو ہم صرف محسوس ہی نہیں کرتے بلکہ یہ تخلیق جو خود اس آہنگ کا سرچشمہ بن جاتی ہے لازوال اور حیرت انگیز بصیرتوں کا جلوہ بن کر سامنے آ جاتی ہے۔

ہندوستانی فنون میں فرد اور کائنات کے آہنگ کی وحدت کا احساس ملتا ہے۔ جسم کے تئیں بیداری، فطرت اور کائنات کے تئیں بیداری ہے۔ جسم، فطرت اور کائنات کا صرف حصہ نہیں بلکہ دونوں کی وحدت کی علامت بھی ہے، مادی اور نفسی رشتوں کی پہچان صرف جسم سے ہو سکتی ہے۔ تخلیقی ذکاوت اپنے جسم کے ذریعہ اپنے پورے وجود کو نفسی کائناتی ذراے کا اسٹیج بنالیتا ہے۔ نفسی اظہار کے ساتھ وجود کی روشنی ابھرتی ہے، پھیلتی ہے اس کی شعاعوں میں نغمہ ریز ارتعاشات معنی خیز رشتہ قائم کر کے آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس عطا کرتے رہتے ہیں، تخلیقی صورتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں اور اس احساس اور ان تخلیقی صورتوں سے لذت آمیز مسرتیں حاصل ہوتی رہتی ہیں۔

وحدتِ جلال و جمال کا بنیادی جذبہ ہندوستانی فنون کی روح ہے۔ تمام تخلیقات کی وحدت کا تصور بنیادی تصور ہے۔ رقص، موسیقی، تعمیر سازی اور مجسمہ سازی میں یہ بنیادی جذبہ پر اسرار وحدانیت کے ساتھ موجود ہے۔

مذہب آزادانہ اظہار کی آزادی بخشتا ہے۔ ایک کھلی ہوئی آزاد فضا میں اظہار کی آزادی سے وحدتِ جلال و جمال کا جذبہ مختلف رنگوں کے ساتھ پھول کی مانند کھلتا ہے داخلی جوش اور جذبہ کائنات کے رموز و اسرار سے اپنے طور پر رشتہ قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

بلاشبہ جنگل کی تہذیب نے اس بنیادی جذبے کو بیدار اور متحرک کر دیا ہے بلندی اور زمین کی گہرائیوں میں اترنے کے احساسات درختوں سے ہی بیدار اور متحرک ہوئے ہوں گے۔ کائنات سے رشتہ قائم کرنے کی تڑپ ایسی ہے کہ وحدت کی خواہش دیواروں، میناروں اور مختلف مجسموں اور پیکروں کی صورتوں میں متشکل ہو گئی ہے۔ آسمان کو حیرت سے نکتے رہنے کی کیفیت اور تمام تخلیقات کی وحدت کو پانے کی آرزوؤں نے جانے کتنے مندروں کی تخلیق کو جلال و جمال کا مظہر بنادیا ہے۔ باطن کا آہنگ دیواروں، میناروں اور مجسموں اور پیکروں میں سما گیا ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگرچہ ہندوستانی رقص، تعمیر اور مجسمہ سازی، موسیقی کے آہنگ کی مجسم صورتیں ہیں لیکن ساتھ ہی موسیقی کی لہریں بھی متحرک ہیں حتیٰ اور جذباتی تجربوں کے اظہار میں باطن کا آہنگ ہر جگہ موجود رہتا ہے۔ لہذا مترنم زیر و بم نے ہندوستانی فنون کو زبردست پائیداری بخشی ہے۔

اساطیری اور تمثالی پیکروں میں وحدت جمال کے احساس کے ساتھ باطن کا آہنگ بھی موجود ہے، سچائی تو غالباً یہ ہے کہ باطن کے آہنگ ہی نے وحدت جلال و جمال کے بنیادی جذبے کو وحدت سے ابھارا ہے۔ اس آہنگ کے زیر و بم سے ایسی علامتیں خلق ہوئی ہیں جن کے حسی تحریک کی قوت کا اندازہ ان استعاروں سے ہوتا ہے جو تمثالی پیکروں سے اپنی آفاقیت کا گہرا احساس عطا کرتے ہیں۔

جمالیتی نقطہ نظر سے مابعد الطبعی عقیدے سے زیادہ:

- مابعد الطبعی مشاہدہ
- تجریدی بصیرت
- حسی تجربے
- باطنی آہنگ
- استعاراتی اور تمثالی پیکر
- ماحول کی آزادانہ فضا میں وجدانی کیفیتوں کا اظہار
- اشعوری طور پر سحر آفریں علامتوں کی تشکیل
- جمالیاتی تجربوں کی ہم آہنگی
- مختلف اسالیب کے رنگ
- تجریدی صورتوں میں اشعوری شناخت کا عمل
- ایک علامت سے دوسری علامت کی طرف تیزی سے جانے کا عمل
- پراسرار خوف اور جمالیاتی کشش کا خوبصورت امتزاج
- تنازعات کو قائم رکھنے کی خواہش اور مبہم تاثرات کو زیادہ غیر واضح اور تجریدی بنانے کی آرزو۔ اور
- پیکروں کے ارتعاشات
- اہمیت رکھتے ہیں۔

## آہنگ اور آہنگ کی وحدت

● ہندوستانی جمالیات میں آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا جمالیاتی تصور بھی بہت اہم ہے۔ وجود کے آہنگ اور فطرت کے آہنگ سے پراسر رشتہ قائم کرنے کی باتیں ملتی ہیں۔ قدیم آچاریوں کے نزدیک باطن کے آہنگ سے فطرت کے آہنگ کا رشتہ قائم کرنے کا عمل تخلیقی ہے۔ آہنگ کی وحدت کا تصوریت قیمتی ہے۔ رقص، موسیقی، مجسمہ سازی اور تعمیر سازی کے اعلیٰ ترین نمونوں میں آہنگ کی وحدت نظر آئی، اس طرح جلال و جمال کے شدید احساس کے ساتھ حسن کا دائرہ وسیع تر ہو گیا۔ حسن مطلق سے مادی اشیاء و عناصر کے باطنی رشتوں اور ان کے داخل آہنگ کی وجہ سے حسن (سندریہ) اور عظمت اور وقار اور عظیم تر آہنگ (لاوانیہ) کا احساس ملا۔

اس ممتاز رجحان نے ہندوستانی آرٹ میں وہ عظیم پیکر بھی تراشے جو موسیقی کے بہترین سرودھ اور ان کے آہنگ کے پیکر میں اور مختلف دیویوں اور دیوتاؤں کی صورتیں تیار کر لیتے ہیں۔ تخلیقی فنکار کا ذہن دنیا کی تمام صورتوں سے بلند ہو کر ایسی دنیا میں پہنچ جاتا ہے جہاں کوئی صورت نہیں ہوتی، اس منزل پر نئی صورتوں کو خلق کرنے کا کوئی فطری جذبہ اس دنیا کے محسوس آہنگ اور اپنے وجود کے آہنگ کی وجہ سے بیدار ہوتا ہے اور تخلیقی عمل کے لمحوں میں آہنگ اور آہنگ کی وحدت پیدا ہوتی رہتی ہے۔ تخلیق کی تکمیل کے بعد ایک انتہائی خوبصورت اور پراسر وحدت کا شدید تر احساس اعلیٰ سطح پر جمالیاتی آسودگی اور مسرت عطا کرتا ہے۔ تخلیق کے لمحوں میں شعور کی گہرائیوں میں صورتیں ابھرنے لگتی ہیں اور ذہن کے کینوس پر چھاجانے لگتی ہیں۔ اس طرح تخلیقی نقالی اور حقیقت کے التباس کے تصور میں اور کشادگی پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ ”نقالی“ اور ”حقیقت“ کے التباس کے تصورات سے آگے تخلیقی عمل کے تعلق سے کچھ سوچنے اور جاننے کی کوشش ملتی ہے۔ فنی تخلیق اور حسن کے پیش نظر اس نوعیت کے خیالات سامنے آئے:

- حسن، مسرت اور خوشبو کا ایسا احساس پیدا کرے جو دوسری تمام مسرتوں اور خوشبوؤں سے مختلف ہو۔
- حسن، اعلیٰ برتر اور ارفع کیفیتوں کے ساتھ ماورائے اور اک کی روشنیوں اور خوشبوؤں اور آوازوں کی علامت ہو۔
- حسن آفاقی کائناتی مسرت عطا کرے جس سے انفرادی طور پر آئندہ ملے۔ ذہن کے تخلیقی تحرک سے تخلیقی بیجانیت بیدار ہو کر جذباتی لہریں یا بیجانیت بیدار کرتے ہیں اور احساس حسن آفاقی جذباتی لہروں کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔

ہندوستانی جمالیاتی افکار و خیالات کے پیش نظر مجموعی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ کائنات کے باطن میں جو پراسر آہنگ ہیں ان کا تخلیقی اظہار آہنگ کی اسی وحدت سے فنون لطیفہ میں ہوتا ہے۔

روشنی، پرجھائیں، آواز اور رنگ اور کھوکھلے پن، انتشار اور خلا سے فنکار کا باطنی رشتہ قائم ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل نروان کی اسی منزل کی طرف لے جانے کا نام ہے، فنون لطیفہ میں اسی وحدت کا اظہار مختلف انداز سے ہوتا ہے۔ کائنات کے بعض آہنگ سے انسان خوف زدہ بھی ہوا ہے اور اسے حیرت بھی ہوئی ہے لیکن جب فنکار وجود کی گہرائیوں سے اپنے آہنگ کے ساتھ اوپر اٹھا ہے اور اس نے کائنات کے آہنگ کے ساتھ رشتہ قائم کیا ہے تو کائنات کے آہنگ بھی تخلیقی فن میں جذب ہو کر لطیف اور مسرت آمیز بن گئے۔ فن کار کے باطن کا آہنگ ان میں نئی تنظیم پیدا کرتا ہے۔ معاملہ حواس اور حسیات کی

اعلیٰ سطحوں کے شعور کا ہے، ذہکار کی حسی کیفیتیں جتنی بیدار لپکنے والی اور گرفت میں لینے والی ہوں گی آہنگ کی وحدت اتنی ہی دلفریب اور خوبصورت ہوگی۔ آہنگ اور آہنگ کے رشتوں سے ہی علامتوں کی تخلیق کا خوبصورت سلسلہ قائم ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے جب پر جاپتی نے کائنات اور انسان کی تخلیق کی تو تخلیق کے بعد خود بکھر گئے انہوں نے آہنگ کی پر اسرار لہروں اور انتہائی باریک سرسراہٹوں سے خود کو ایک بار پھر منظم کیا۔ بڑے آرٹ کی تخلیق بھی ذات کی نئی تنظیم ہے اور یہ تنظیم باطن اور خارج کے آہنگ کی پر اسرار لہروں اور انتہائی باریک سرسراہٹوں سے ہوتی ہے۔ دیکھنا یہ چاہئے کہ تخلیقی ذہکار نے کس سطح پر اپنے حواس سے آہنگ کی لہروں کو پایا ہے اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا عرفان حاصل کیا ہے۔

اسی نوعیت کے تخلیقی عمل میں خوبصورت ترین صورتوں، آوازوں اور رنگوں کا احساس ملتا ہے آہنگ کی مدد سے ذہکار اپنے تجربوں کی انتہائی گہری سطحوں تک جاتا ہے اور اسے محسوس ہوتا ہے کہ کائنات اپنے وجود سے نکل کر دو سطحوں پر ظاہر ہوتی ہے، پہلی سطح عمل اور بے قراری کی ہے اور دوسری 'نروان' (Nirvana) خاموشی اور سکون اور آئندگی، ذہکار بھی جب اپنے وجود سے باہر نکلتا ہے تو ان ہی دو سطحوں کا احساس دیتا ہے۔ نروان، خاموشی، سکون اور آئندگی کی سطح اعلیٰ ترین تجربوں کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات نے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی کو ذہکار اور قاری دونوں کے جہانات، جذبات اور تجربات کی اس تنظیم میں پانے کی کوشش کی ہے جو آہنگ اور آہنگ کی وحدت سے ہوتی ہے۔ ماحول یا حالات کا اثر پورے وجود پر ہوتا ہے، فطری اور نامیاتی انتشار اور سکون کا تعلق بھی اسی سے ہے۔ باطن کا آہنگ انتشار اور سکون دونوں سے متاثر ہوتا ہے۔ تخلیقی فن سے آہنگ کی دونوں باطنی سطحوں کا اظہار ہوتا ہے۔ حواس، جہان اور جذبہ سب کی شدت نمایاں ہوتی ہے۔ ذہکار شعوری اور غیر شعوری طور پر ان میں تنظیم یا ترتیب پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے تاکہ خارج یا فطرت کے آہنگ سے تخلیقی رشتہ قائم ہو سکے۔ یہ پورا عمل تخلیقی ہے۔

انسان کے تجربوں کے چکر میں داخلی زندگی کا بھی آہنگ ہے اور اس کی زندگی کی مختلف منزلوں کے تجربوں کا آہنگ بھی، داخلی زندگی کا آہنگ زندگی اور موت کے تجربوں کے آہنگ سے بھی غیر شعوری رشتہ قائم کر رہا ہے۔ اس طرح بدلتے ہوئے موسموں کے آہنگ سے بھی اس کے وجود کا آہنگ متاثر ہوتا ہے۔ بڑھتے ہوئے پودوں اور درختوں اور اشیاء و عناصر کی بدلتی ہوئی صورتوں کا آہنگ بھی اس کا تجربہ ہوتا ہے۔ ان تمام تجربوں کے آہنگ کے ساتھ جب ایک تخلیقی ذہکار کے شعور میں گہرائی یا وسعت پیدا ہوتی ہے تو اس کے آہنگ کا شعور خود اپنے باطن میں آہنگ کی گہری سطحوں کا شعور عطا کرتا ہے اور وہ آفاقی کائناتی دائرے یا چکر کو شدت سے محسوس کرنے کے لگتا ہے، پیدائش اور موت، عورت اور مرد، کائناتی عناصر کا حسن تخلیق اور تخریب، مادہ اور خلا، ان سب کے پر اسرار آہنگ سے اس کے شعور کا رشتہ ہوتا ہے اور جب تخلیق کے پر اسرار عمل میں وہ اوپر اٹھتا ہے یا اندر اترتا ہے تو اس میں اپنے وجود کے آہنگ کے رشتوں کی تلاش کرتا ہے اور مختلف سطحوں پر رشتوں کو پا کر کائناتی دائرے یا چکر کے آہنگ میں جذب ہو جاتا ہے۔ یہی اس کی اعلیٰ ترین منزل ہوتی ہے۔ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ اور باتوں کے علاوہ آہنگ کو کتنی اہمیت دی گئی ہے کہ اس میں احساس، جذبہ، ارادہ و عرفان سب شامل ہیں۔ آہنگ ہی اسے حسن کی اعلیٰ ترین سطحوں سے آشنا کرتا ہے اور اسے ایک خالق کا سکون یا آئندہ ملتا ہے۔

کئی پھولوں کی پتھر یاں دن میں دعوتِ نظارہ دیتی ہیں اور راتوں کو بند ہو جاتی ہیں۔ کئی پودوں کی پتیاں یہ احساس دیتی ہیں جیسے ان پر غنودگی کی کیفیت ہے اور بس وہ جانا چاہتی ہیں۔ چوبیس گھنٹوں میں حیاتیاتی آہنگ کا ایک عجیب پر اسرار لیکن ساتھ ہی انتہائی دلنواز سلسلہ قائم رہتا ہے۔ پودوں اور پھولوں کا باطنی تحرک جسے جدید سائنس داں 'موروثی تحرک' کہنے لگے ہیں فطرت اور کائنات کے آہنگ کا احساس دیتا ہے، شہد کی کھیاں پھولوں اور پودوں کے آہنگ کو محسوس کرتی ہیں اور ان سے رشتہ قائم کرتے ہوئے ایسے لمحوں میں ان پر آئیٹھتی ہیں جب رس یا شہد دینے یا عطا

کرنے کا جوش ابھرتا ہے۔ حیاتیاتی وقت کا کوئی تصور یا احساس آہنگ اور آہنگ کی وحدت کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ انسان کی جنسی زندگی ہو یا کیڑوں، پرندوں اور جانوروں کی جنسی زندگی، آہنگ کا تحریک کی بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ چاندنی رات میں آہنگ کے تحریک کی کیفیت (1) اندھیری رات کے آہنگ کے تحریک سے مختلف ہو جاتی ہے۔

صبح کا آہنگ، اشیاء، عناصر کے آہنگ سے اپنے طور پر رشتہ قائم کر کے عجیب و غریب وحدت کا احساس عطا کرتا ہے۔ بعض مہینوں کی راتیں اور بعض مہینوں کے دن جنسی عمل میں شدت پیدا کر دیتے ہیں۔ کیڑوں کے تحریک اور پرندوں اور جانوروں کے رقص جیسی حرکتوں کا مشاہدہ لمحوں کے پیش نظر کیا جائے تو فطرت کے آہنگ سے ان کے رشتوں اور ان کے آہنگ کی حرکی کیفیتوں کا پتہ چلے گا جو وحدت کی جانب بے اختیار بڑھتی ہیں۔

’سور یہ نمسکار‘ آہنگ کی وحدت کے عرفان کے لیے ہے۔ اس کے بارہ تیر اور عمل کی ترتیب چکر کے آہنگ کے لیے ہے۔ یوگ نے آہنگ اور آہنگ کی وحدت کے عرفان ہی کے لیے اصول مقرر کیے، تانترو نے خاگوں، تصویروں، استعاروں اور علامتوں سے اس سچائی کو سمجھایا ہے اور عمل میں اسی وحدت پر اصرار کیا ہے۔

جمالیاتی تجربہ اور آہنگ (Dhvani) سے حسن کا وہ تصور پیدا ہوا جو برہم ہے اور جس سے کوئی شے علاحدہ نہیں ہے۔ تخلیقی ذکا، تخلیقی عمل میں صرف وحدت کا عرفان حاصل نہیں کرتا بلکہ خود اس کا حصہ بن کر جمالیاتی تجربوں اور آہنگ کی خوبصورت لہروں سے آشنا کرتا ہے۔ خالص شعور کی یہ منزل خود اپنے وجود کی روشنیوں سے آگاہی کی منزل ہے۔ اعلیٰ ترین تخلیق کو دیکھنے والا ایک ساتھ ’چکر‘ کے حسن کو پاتا ہے اور صرف یہی نہیں بلکہ وہ اس حسن کو دیکھ کر ایک مکمل نیند (Susupti) میں ڈوب جاتا ہے۔ تخلیقی ذکا تو وہ ہے جو قاری یا سامع یا فن کو دیکھنے والے کو اس کیفیت میں ڈال دے۔ مکمل نیند کی یہ کیفیت بھی غیر معمولی ہے۔ اس کے لیے یہ بھی زوان کی ایک منزل ہے، ایسی منزل کہ جہاں آہنگ کی وحدت حسن کا سچا عرفان عطا کرتی ہے، جمالیاتی تجربہ اس طرح لا شخص (Sadharani) اور تجزیہ کی اور ماورائی (Aloukika) بن جاتا ہے اور خود اس کے وجود کا آہنگ ہر جانب سنائی دینے لگتا ہے۔

’مایا‘ (کائناتی التباس) ایک ’مٹی خیر اصطلاح‘ ہے۔ آپنشد میں اسے تاریکی، یا نامعلوم سچائی کی صورت کا تجربہ کہا گیا ہے۔ کسی سچائی کا علم نہ ہونا تجربے کا ذریعہ ہے۔ لہذا ’مایا‘ کا انحصار بھی شعور پر ہے۔ اس طرح ’مایا‘ کا کائناتی التباس، کائنات اور انسانی شعور کے عرفان کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ کائنات اور انسانی شعور دونوں ایک دوسرے سے منسلک ہیں، کائنات کے جس پہلو کا شعور حاصل نہیں ہو تا بظاہر اس کا کوئی وجود نظر نہیں آتا۔ اس طرح شعور جو شے یا حقیقت کو نہیں پاتا اس کی کوئی حیثیت نظر نہیں آتی۔ ’مایا‘ کا کائناتی التباس علم یا گیان سے بہت دور مختلف سطحوں پر اپنی کیفیتوں سے آشنا کرتا ہے۔ یہ تمام سطحیں اپنی فطرت میں ماورائی ہوتی ہیں اس طرح کائنات اور شعور کا رشتہ قائم ہو تا رہتا ہے۔

غور کیجئے تو محسوس ہو گا کہ بنیادی طور پر یہ آہنگ اور آہنگ کا پراسرار باطنی رشتہ ہے جس سے ایک وحدت کے تئیں بیداری یا اندرونی جاگرتی

(1) اندروس تھینز (Androsthene) سکندر کے ساتھ ہندوستان آتا تھا اور یہاں اس نے پودوں کے آہنگ کا مطالعہ کیا تھا۔ اندھیری رات میں جو پھول کھلتے ہیں وہ عموماً سفید کیوں ہوتے ہیں۔ اس لیے کہ وہ اندھیری رات میں روشنی کے جلیقہ بن جائیں؟ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ شب میں بعض پھول چمکی چمکی نیند میں کیوں ہوتی ہیں؟ ان پر غور کیوں طاری ہوتی ہے؟ اندروس تھینز نے اپنے مشاہدوں کو تحریر کیا تھا۔ اب تو Chronobiology نے ایک علم کی صورت اختیار کر لی ہے اور آہنگ اور دن اور رات کے آہنگ اور زندگی کے رشتوں پر ایک ہزار سے زیادہ تحقیقی مقالے اور مضامین ہر سال شائع ہو رہے ہیں۔ Bio Rhythm جدید سائنس دانوں کا خاص موضوع بن گیا ہے۔ وقت اور آہنگ خاص موضوعات ہیں مغربی جرمنی کے G. Clauser، کیمبرج یونیورسٹی کے Janet Harker اور مہل یونیورسٹی Philadelphia کے Sue Binkeley وغیرہ نے قیمتی مقالے لکھے ہیں۔ سیکس ہارمونس، سوڈیم، کیکسٹیم، ان سولن، نوسٹیفٹ وغیرہ کے پیش نظر انسان کے جسم کی حرارت اور حرکت اور وقت اور لمحوں سے ان کے رشتوں پر تحقیقات ہو رہی ہیں۔ پروفیسر ایف ہالبری F. Halbery نے Human Rhythms کو اپنا خاص موضوع بنا رکھا ہے۔ 1968ء کے بعد اس علم کے مطالعے میں شدت آگئی ہے۔

پیدا ہوتی ہے۔ لایا کو ایک ایسے خوبصورت پردے سے تعبیر کر سکتے ہیں جو کائنات کے اوپر موجود ہے اور جسے حواس کے ذریعہ محسوس کیا جاسکتا ہے۔  
 حسی سطحوں پر اس کا شعور اسی وجہ سے ہے لایا کائنات کے وجود کی فطرت ہے۔ تخلیقی عمل میں یہ پردہ اٹھتا ہے اور نئی صورتیں سامنے آنے لگتی ہیں  
 جس سے خالص جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے یہی جمالیاتی عرفان اور جمالیاتی انبساط فی تخلیق کا جوہر ہے۔

● ہندوستان ایک خوبصورت ملک ہے، سر اٹھائے دور دور تک پہاڑوں اور ان پہاڑوں سے اُبلتی ندیوں نے جہاں قدیم ہندوستان کی تاریخ کو مرتب کرنے میں نمایاں حصہ لیا ہے وہاں اس ملک کے فنون لطیفہ اور آچاریوں اور فنکاروں کے جمالیاتی شعور کی تشکیل میں بھی مدد کی ہے۔ ہمالیہ بندھیا چل، بکر بنگال، گنگا، جمنہ، سندھ، چناب، راوی، ستلج، آسام اور دکن کی ندیوں، مختلف علاقوں کے خوبصورت جانوروں، پرندوں، بدلتے ہوئے موسموں، حسین اور خوبصورت وادیوں، سرسبز میدانوں، چشموں اور آبشاروں نے طرح طرح کے احساسات پیدا کیے، اپنے آہنگ کا احساس بخشا، زندگی کے حسن و جمال کو سمجھایا، پیکر تراشی اور علامت سازی کا شعور دیا۔ قدیم تر علامتوں اور آرجنٹا پکس کو بیدار اور متحرک کیا، تخلیقی عمل کے لیے اکیلیا، ذہن کی آبیاری کی، پورائے اور اک کے پراسرار آہنگ کا احساس دیا ان کے ساتھ طوفان، آندھی، سیلاب، سوکھی اور ویران دھرتی اور ریگستانوں، جنگلوں کے اندھیروں، زلزلوں اور مشکل گزار استوں، طرح طرح کے حادثوں اور سورج گرہن اور چاند گرہن وغیرہ نے بھی احساس اور جذبہ کو شدت سے متاثر کیا ہے نت نئے تجربے دیے۔ الیہ کا احساس شدید تر کیا، پیکر تراشی اور علامت سازی کے عمل میں ان کے تجربے بھی بڑی اہمیت رکھتے ہیں، خوف اور دہشت، مجبوری کا احساس ذات میں سمٹ جانے کا رویہ، جلیل پیکروں کی تشکیل، ان سب کا تعلق ان سے گہرا ہے۔ ہندوستان کی تاریخ یہاں کے فلسفے اور ادبیات، اس مٹی کی مابعد الطبیعیات، معاشی نظریات اور فنون لطیفہ کی جمالیات کی بنیاد ان دونوں قسم کے تجربوں پر ہے ان دونوں حالات کے صدیوں پرانے تجربوں کی وحدت پر ہے۔

آہنگ اور آہنگ کا یہ پراسرار رشتہ اور اس پراسرار شے کا حسی تجربہ تھا کہ شیو خوبصورت ندیوں اور آبشاروں کا سرچشمہ بنے، نثر راج نے بلند پہاڑوں پر رقص کیا، رقص کا مرکز کائنات کا دل بنا، گنگا، سندھ اور دوسری ندیاں ماں، بنیں، گنگا حسی تجربوں اور باطنی کیفیتوں میں جذب ہو گئی۔ بڑے اور گھنے پہاڑوں کی علامت بن گئے، کچھ مویشی اور جانور حد درجہ مقدس بن کر بعض تہہ دار تجربوں کے پیکر ہو گئے، کسی جانور نے ایسے دیوتا کی صورت اختیار کر لی جس سے دھرتی ماں کی تخلیق ہوئی۔ وشنو کی ایسی خاموش اور ساکت صورت خلق ہوئی جو تخلیق کائنات اور دھرتی کی تخلیق سے قبل کی پراسرار خاموشی کا حد درجہ معنی خیز علامہ بن گئی۔ 'شیو لنگ' کائنات کا سرچشمہ بن گیا۔ سکون اور حرکت، خاموشی اور انتشار، جلال و جمال، زرخیزی اور ویرانی کے جانے کتنے حسیاتی اور جمالیاتی پیکر آہنگ اور آہنگ کے اس پراسرار رشتے اور حسن مطلق اور آہنگ کائنات کی وحدت کا شعور بخشتے ہیں۔

تری مورتی کی تخلیق کا جلوہ آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا جلوہ ہے۔ کائناتی روح "تری مورتی" میں جذب ہو گئی ہے، سب سے عظیم پیکر کے آہنگ کی تین مختلف سطحوں کو الگ الگ بھی دیکھا گیا ہے اور ان تینوں لہروں کو مجسم بھی کر دیا گیا ہے۔ ایک آہنگ کا احساس اس چہرے سے دلایا گیا ہے جس کے ہونٹ بند ہیں، پراسرار خاموشی ہے، عظیم پیکر کی ذات باطن میں ڈوب گئی ہے، چہرے پر انتہائی پرکشش سکون ہے، استغراق کی عجیب جمالیاتی کیفیت ہے۔

دوسرے آہنگ کا احساس اس کے چہرے سے ملتا ہے جو پیار، محبت، آرزو مندی اور جذباتی کیفیت سے سرشار ہے۔ جنس کی خوشبو تخلیق

کی علامت کو واضح کرتی ہے۔

اور

تیسرے چہرے کا آہنگ ان دونوں سے مختلف ہے، تیسرا چہرہ کسی قدر اس سوچتا ہوا غور کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ ساتھ ہی اس چہرے پر قہر اور جلال کی ایسی گرم روشنی ہے جو باہر کی طرف لپکنے والی ہے۔

عظیم پیکر کے یہ تین آہنگ

ایک ہی وحدت کی یہ تین جہتیں ہیں جن سے کائنات کے پورے عمل کا باطنی رشتہ ہے۔ پھول، پودے، پرندے، آگ، ہوا، پانی، آسمان، بادل، سورج، چاند، ستارے، غار، پتھر، سب اپنے پر اسرار آہنگ کے ساتھ حیات سے جذب ہوئے اور آہنگ کی وحدت کے احساس و شعور کے ساتھ پہاڑوں اور ان کی چوٹیوں، غاروں اور مندروں پر بے شمار جمالیاتی پیکر رقص کرنے لگے۔ وادی سندھ کی ماں، راقصہ، دیوتا، آگ، پودے، پھول، بھینسے، گیندے اور پھتے وغیرہ کی علامتیں جہاں ہندوستانی جمالیاتی لاشعور کی وسعت اور تہہ داری کے ایسے نقوش اور پیکر بن گئے جن کی فکری اور جمالیاتی روایات صدیوں کے اندھیروں میں چھپی ہوئی ہیں وہاں صدیوں کے اندھیروں کی روایات کے اولین نقوش کی حیثیت سے یہ علامتیں سامنے آئی ہیں اور ہندوستانی افکار و خیالات اور ہندوستانی جمالیات کا سنہرے باب بن گئی ہیں۔

اس طرح اجنتا کی تصویریں گوتم بدھ کے مجسمے، سانچی اور امر اوتی کے استوپ، سارناتھ کی لاٹ، الور کی منقش خانقاہیں، باغ کے غاروں کی نقاشی، پتھر ڈھل (دکن) بادامی اور ایبوس کے مندروں اور ہندوستانی فنون لطیفہ اور ہندوستانی جمالیات کے مستقل عنوانات بنتے گئے ہیں۔

مہابھارت سے پہلے کی ایک تمثیل توجہ طلب ہے۔ کائنات ٹوٹ کر پکھل چکی تھی۔ مارکینڈیہ رشی، کائنات کے سمندر میں بہتے ہوئے جا رہے تھے کہ ان کی نظر ایک بے خبر سوائے ہوئے نوجوان لڑکے پر پڑی، وہ ایک خوبصورت درخت کے نیچے سویا ہوا تھا، مارکینڈیہ رشی اس نوجوان لڑکے کے منہ کے اندر چلے گئے اور وہاں پہنچتے ہی حیرت زدہ ہو گئے اس لیے کہ وہ کائنات جو ٹوٹ کر پکھل گئی تھی اپنے تمام حسن و جمال کے ساتھ ان کی نگاہوں کے سامنے تھی وہ دھنستے تھے جن کے باطن میں وہ حیرت انگیز معجزہ دیکھ رہے تھے۔ بھگوت پران میں یہی تمثیل تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ کرشن کے تعلق سے ملتی ہے۔ یثودھا اپنے بیٹے کے اندر جھانک کر پوری کائنات کا نظارہ کرتی ہیں۔ یہ دونوں تمثیلیں وحدت اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس بخشی ہیں فرق صرف اتنا ہے کہ کرشن کی تمثیل کی مابعد الطبیعی جہتیں کائنات اور تمام اشیاء و عناصر کی وحدت کو ایک سے زیادہ منزلوں پر سمجھاتی ہیں۔

دھنستو، فحش اصغر (آتم) (Microcosmic Soul) اور فحش اکبر (برہم) (Microcosmic Godhead) دونوں میں ایک ہی وحدت کی علامت ہیں کہ جن سے ہر چھوٹی بڑی شے وابستہ ہے۔ ہر شے کا آہنگ اسی سرچشمے کی دین ہے۔ ان کے تین قدم یا ان کے تین قدموں کے نشانات آسمان، دھرتی، اور اشیاء و عناصر ہیں۔ ان سکھوں کو ان ہی تین قدموں کے نشانات سے سہارا ملا ہوا ہے۔ ان کا وجود ان ہی سے قائم ہے۔ دھنستو ابدیت کے ناگ است (سیش) پر سوتے ہیں جو موت، خاموشی، زہر اور ان دیکھی کائنات کی علامت ہے اور بیدار ہو کر گردہ (Garuda) پر بیٹھ کر پرواز کرتے ہیں جو جنم، زندگی، حرکت، جلال و جمال، تخریب و تعمیر اور نئی تخلیق کی علامت ہے۔ (1) خاموشی اور آہنگ حرکت کی وحدت، زندگی اور موت کے آہنگ کے لیے ان سے بہتر علامتیں اور کیا ہو سکتی تھیں۔

انسان کی تخلیق اور تخلیق کائنات کے متعلق جو معنی خیز تمثیلیں ملتی ہیں وہ بھی وحدت کائنات اور وحدت جلال و جمال اور آہنگ اور آہنگ کی

(1) کائنات کے سمندر میں سونے کا جواہر الملتا ہے وہ تمام اشیاء و عناصر اور نئے زمانوں کی تخلیق کی جانب اشارہ ہے۔ (ش۔ ر)

وحدت کی جانب اشارہ کرتی ہیں، انہند کے مطابق ابتداء میں پرش (مرد) کی صورت یہ کائنات 'آتم' (عظیم ترینیادی روح) تھی، پرش نے ہر جانب دیکھا اس کے وجود کے سوا کہیں کچھ نہ تھا، صرف وہی تھا، اس نے کہا "میں ہوں" لفظ میں کا جنم اسی لمحے ہوا وہ خوف زدہ ہوا۔

پھر سوچنے لگا "جب میرے علاوہ کوئی نہیں ہے، میرے وجود کے سوا کچھ نہیں ہے تو پھر یہ خوف کیوں؟" اس کا خوف جاتا رہا۔  
لیکن وہ مسرور بھی نہ تھا، مسرتوں کا طالب تھا، کوئی تنہا سرتیں حاصل نہیں کر سکتا۔

اس نے چاہا

اس کے علاوہ کوئی اور بھی ہو

اور چاہت کے اس احساس کے ساتھ ہی ایک مرد اور ایک عورت نے جنم لیا۔

دونوں ایک دوسرے میں جذب تھے

وہ دو پیکروں میں تقسیم ہو گئے

لیکن محسوس ہوا ایک دوسرے سے الگ رہنا دھوری سرت حاصل کرنا ہے۔

عورت نے اس خلا کو پر کر دیا اور وہ اس میں جذب ہو گیا اور تخلیق کا سلسلہ جاری ہو گیا۔

عورت نے تمام جانوروں، پرندوں اور کیڑوں کی صورتیں اختیار کیں۔

تو مرد بھی اسی طرح اپنی صورتیں بدلتا رہا۔

اور پرندوں، جانوروں اور کیڑوں کے جوڑے جنم لیتے گئے

مرد کے منہ سے 'اگنی' نے جنم لیا اور جو شے غم ہوئی وہ مٹی سے ہوئی۔

اور سوم ر س اسی مٹی کی دین ہے یا وہ خود مٹی ہے

سوم انتہائی لذیذ اور خوشبودار سیال غذا ہے

غذائے ربانی ہے!

اگنی، اس کی لذت سے آشنا ہوا

تو برہما کی سب سے عظیم تخلیق بن گیا

یہ سیال غذا مجسم ہو گئی

تو سوم دیوتا نے جنم لیا

"سوم دیوتا" سوم ر س کا اوتار ہے

جو تمام لذتوں اور تمام مسرتوں میں رشتہ پیدا کرتا رہتا ہے

حسن کائنات کو دیکھنے کے لیے پراسرار نشہ طاری کرتا رہتا ہے۔

آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا احساس اسی پراسرار رشتے سے ملتا ہے!

رگ وید میں پرش کے ایک ہزار سر ایک ہزار، آنکھیں اور ایک ہزار پاؤں ملتے ہیں اسے تقسیم کیا جاتا ہے، اس کے شعور سے چاند خلق ہوتا

ہے، آنکھوں سے آفتاب جنم لیتا ہے، منہ سے اگنی، اور اندر پیدا ہوتے ہیں، قوت حیات یا سانس سے ہوا۔ (واپو) کی تخلیق ہو تی ہے۔ ناف سے نضائیں

جنم لیتی ہیں، ماتھے سے آسمان کا ظہور ہوتا ہے، پاؤں سے زمین، کان سے آسمان کے خطے وجود میں آتے ہیں۔ یہ انسان کی پہلی قربانی تھی کہ جس سے کائنات کی تخلیق ہوئی۔ اسی کے وجود کا آہنگ ہے جو ہر جگہ قائم ہے۔ اپنے آہنگ سے رشتہ قائم ہو جاتا ہے تو تخلیقی قوتیں بیدار اور متحرک ہو جاتی ہیں، آہنگ اور آہنگ کے رشتے کے احساس اور ان کی وحدت کے عرفان سے عظیم تر سرسری حاصل ہوتی ہیں۔ بڑا تخلیقی ذکاوت رشتے کے اسی احساس اور وحدت کے اسی عرفان سے سرسریوں اور لذتوں کی ایک کائنات سامنے رکھ دیتا ہے۔

ایوگ اور تانترو میں آہنگ اور آہنگ کی وحدت ہی سب سے قیمتی جوہر ہے، کنڈلنی یوگ (Kundalini Yoga) کی جو نئی دریافت ہوئی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انسانی جسم کے چھ خاص مرکوزوں کی اہمیت کیا ہے۔ کنڈلنی شکتی بنیادی قوت ہے، شیو کے حسی تصور نے اس طاقت کا احساس عطا کیا ہے۔

جنگلوں کی زندگی سے غاروں کی زندگی تک اس شکتی نے انسان کو باطنی طور پر بیدار کیا ہے اور خارجی طور پر جدوجہد کرنے کے بے پناہ حوصلے عطا کیے ہیں اس شکتی کو بیدار کیا ہے اور خارجی طور پر جدوجہد کرنے کے بے پناہ حوصلے عطا کیے ہیں اس شکتی کو بیدار کرنے کی خواہش کسی نہ کسی طور ابتداء سے رہی ہے۔ اس کی پہلی پہچان غیر معمولی احساس کی منزل پر ہوگی۔ یہ طاقت ایک مسلسل عمل ہے جس سے باطنی طور پر جاگرتی پیدا ہوتی ہے اور کچھ اس طرح کہ انسان کا تخیل اور اس کا وجدان اور اس کی باطنی طاقت بیدار اور متحرک ہو کر نیچے سے اوپر کی طرف جاتی ہے اور تمام جسمانی مرکوزوں سے گزرتی ہوئی معنہا کو پہنچ جاتی ہے۔ سر کی بلندی تک! پھر آہنگ کی وحدت پیدا ہو جاتی ہے یہ شکتی نیچے سے اوپر جاتی ہے اور اس کی منزل 'سahasrara' ہے اور اسی کے بعد روح کی آزادی شیو کی لامحدودیت سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہو جاتی ہے، تانتروں میں سات چکروں کے پیچھے یہ قدیم حسی تصور موجود ہے جس کی داستان یقیناً صدیوں کے تجربوں میں بہت پہلے پھیلی ہوگی۔ وسعت اور بلندی کے آرج ٹائیکس نے یقیناً اس میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ تانتروں نے شعور کے ان مرکوزوں کی نشاندہی کی ہے۔ ریڑھ یا ریڑھ کی ہڈی کے آخری سرے یا آخری کنارے سے جسے مثل دھارا (Muladhara) کہا گیا ہے یعنی پشت پناہ، بنیادی سہارا، ساتویں مرکز یعنی ساسرارا (Sahasrara) تک شکتی سفر کرتی ہے۔ انسان کے جسم کے سب سے نچلے حصے میں یہ بنیادی قوت موجود ہوتی ہے اور اسی سے جسم زندہ ہے۔

اس طاقت کو تانتروں میں کنڈلی کہا گیا ہے، مثل دھارا اس کی آماجگاہ ہے اسے کنڈلی اور کنڈلنی دونوں کہا جاتا ہے۔ یہ شکتی سانپ کی طرح کنڈلی مار کر بیٹھتی ہے اور جب متحرک ہوتی ہے تو سانپ کی طرح بل کھا کر اوپر کی جانب بڑھتی ہے۔ اس کا سب سے قدیم نام 'بوجنگی' یا 'بھوجنگی' ہے یعنی سانپ! اور یہ لفظ ہمیں تانتروں کی تخلیق سے بہت پیچھے گہرے اندھیروں میں بعض حسی تصورات کو ٹٹولنے پر اکساتا ہے۔ یہ غیر معمولی طاقت ہے جو بیدار اور متحرک ہوتی ہے تو جانے کتنے امکانات روشن ہو جاتے ہیں۔ انہیں شدت سے متحرک کیا جاتا ہے تو انسان انتہائی بلندیوں پر گیان کی کیفیتوں سے آشنا ہوتا ہے۔ بوجنگی یا بھوجنگی (سانپ) کے پورے عمل کو بھوت سدھی کہا گیا ہے یعنی جسم کے تمام عناصر (بھوت) کو پاکیزہ کرنے کا عمل! وحدت جلال و جمال کا یہ قدیم تصور انتہائی غیر معمولی ہے، لامحدودیت سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہو جانے کی آرزو اور اس کی تکمیل دونوں غور طلب ہیں، آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا عظیم تجربہ حاصل ہوتا ہے۔

ہندوستانی جمالیات میں کنڈلنی کا قدیم ترین حیاتی تصور جذب نظر آتا ہے۔ رقص مجسمہ سازی اور تعمیر سازی میں شعور کی کئی سطحوں کو اپنی فنکارانہ کاوشوں سے اعلیٰ ترین سطحوں پر لے جانے یا انہیں ارفع ترین سطحوں میں تبدیل کرنے کی ہمیشہ کوشش کی گئی ہے۔ اس لیے کہ فنکاروں کے نزدیک تخلیق اعلیٰ، برتر اور عظیم تر شعور کا مظہر ہے۔ یہ شعور الفاظ سے ماورا "ذات لامحدود" ہے، اندر بل کھاتا ہے، پھیلتا ہے اور شعور کی اعلیٰ ترین

سطح پر ظہور پذیر ہوتا ہے۔ شعور (عقلی) کی صورت میں تبدیل ہو جاتا ہے اور عظیم تر شعور (شیو) تک پہنچ جاتا ہے۔ اسے بھی متحرک کر دیتا ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ شیو اور عقلی دونوں ایک ہی شعور کے دو پہلو ہیں ایک ہی سچائی کے دو رخ! شیو ساکت ہے اور عقلی متحرک، لہذا شعور کا یہ متحرک پہلو بیدار ہوتا ہے تو بلندی پر پہنچ کر شیو کو بھی متحرک کر دیتا ہے، عقلی میں جذب ہو جانے کے بعد شیو عقلی کا کائناتی تصور بیدار ہوتا ہے جس کے عظیم تر دائرے میں ہر شے ایک دوسرے میں جذب نظر آتی ہے بنیادی بات کُل کی وحدت کا ہے، آہنگ اور آہنگ کی وحدت کُل کائنات کے حسن کو ایک وحدت میں دیکھنے اور محسوس کرنے کی آرزو آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی آرزو ہے۔

اسی حسی تصور میں صدیوں بعد 'تانتروں' نے مابعد الطبیعیاتی اور وجدانی جہتیں پیدا کی ہیں۔

## ’وَبھو‘ اور ’رَس‘

● ہندوستانی جمالیات میں رَس (Rasa) کی اصطلاح کی معنویت پھیلی ہوئی ہے۔ اس کا تعلق سوم (Soma) سے بھی ہے جو انتہائی لذیذ، خوشبودار اور سیال غذائے ربانی ہے اسے نوش کر کے دیوتا حیات جاودانی پاتے ہیں، ابدی زندگی کا تصور کسی نہ کسی طرح اس سے وابستہ ہے۔ رَس سے دیوتا اور اشیاء و عناصر لافانی اور زندہ جاوید بن جاتے ہیں ’رَس‘ ہی تخلیق کو لافانی بناتا ہے۔ تخلیقی آرٹ کو زندگی بخشتا ہے۔

تری موتی (برہما، وشنو اور مہیشور) کے جمالیاتی عمل کے پیش نظر رَس کی قدر قیمت کا احساس اور بڑھا، یہ تینوں پیکر تیز سوں کا سر چشمہ بن گئے۔ رقص رُسوں کا بنیادی سرچشمہ ہے، شیو کے آرکیٹائپ اور نٹ راج کے حسی پیکر نے رُسوں کا عرفان عطا کیا۔ شیو کے تحرک کا انحصار شکتی کے عمل اور تحرک پر ہے اس لیے شیو کے ساتھ شکتی (عورت) کے آرچ ٹائپ (Archetype) نے حواسِ خمسہ کو بیدار اور متحرک کرنے اور رَس کی معنویت کو تہہ دار بنانے میں مدد کی ہے۔

رَس (Rasa) جلال و جمال اور ان کی وحدت کا احساس و شعور ہے۔ جلال و جمال ان کے مظاہر اور ان کی وحدت کا نام! حسن کی وحدت کے دائرے میں حرکت کا نئات اور مظاہر کا نئات، وجود کا جلال و جمال، روح کا آزاد عمل دل کی مرکزیت اور حسی اور داخلی احساسات سب شامل ہیں۔ زندگی کے جلال و جمال سے جو رَس حاصل ہوتا ہے اسی سے جمالیاتی انبساط ملتا ہے اسی طرح فنون لطیفہ کے رَس ہی سے جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔

’رَس‘ کے معنی ہیں:

مٹھاس شیرینی، خوشبو، لذت،

لذت کو شیریں بھی کہا گیا ہے اور ترش اور نمکین بھی۔

شہد اور شیریں اور ترش پھلوں اور پھولوں کے رَس کی لذت کا احساس اس اصطلاح میں جذب ہے۔

’رگ دید‘ میں ’رَس‘ کا کوئی واضح جمالیاتی تصور نہیں تھا ”سو“ کے پودے کے رَس کے تعلق سے اس لفظ کا استعمال ہوا ہے۔ پانی، دودھ، اور لذت کی جانب بھی اس سے اشارہ کیا گیا ہے۔ اور پھر وہ وقت آیا جب ’رَس‘ تنقیدی اصطلاح بن کر کئی جہتوں کا احساس دینے لگا۔ ”تجربے کے سب سے بڑے جمالیاتی انبساط سے اس کا تصور وابستہ ہو گیا شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے جو رَس حاصل ہوا اس سے شعور روشن ہو گیا۔

رَس (Rasa) حسن کا جوہر ہے اس کی روح ہے، کائنات کے حسن و جمال کا رَس ہی ہمیں متاثر کرتا ہے اور جذباتی تخیل اور حسی سطحوں پر جمالیاتی مسرت اور آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ فن کار اپنے بہتر جمالیاتی تجربوں میں ڈوبتا ہے تو دراصل وہ ان تجربوں سے ’رَس‘ حاصل کرتا ہے۔ رَس کا احساس ہی تخلیقات میں رَس پیدا کرتا ہے اور اسے دوسروں تک پہنچاتا ہے رُسوں کے تئیں ایسی بیداری پیدا کر دیتا ہے کہ فن سے لطف اندوز ہونے والے اپنے احساس جمال کے ساتھ ان رُسوں کو خود اپنی ذات میں پانے لگتے ہیں اور جمالیاتی انبساط (Aesthetic Pleasure) حاصل کرنے لگتے ہیں۔ اس طرح جمالیاتی انبساط کا دائرہ وسیع تر ہو جاتا ہے اور قاری یا سامع اس جمالیاتی پکڑ سے وابستہ ہو جاتے ہیں جو تمام رُسوں کا سرچشمہ ہے۔

اس طرح رس ہمہ گیر جمالیاتی قدر ہے جو جمالیاتی شعور میں صرف کشادگی پیدا نہیں کرتا بلکہ اس میں چمک دمک بھی پیدا کرتا ہے آسودگی اور مسرت عطا کرتا ہے۔ حاضرین یا ناظرین کے باطن کے رسوں کو بیدار کرتا ہے، یہ جمالیاتی تجربہ بھی ہے اور تخلیقی آرٹ کی ارفع ترین صورت بھی۔ اعلیٰ تخلیقی آرٹ کی علامت بھی ہے اور اس کا عطر بھی۔

رس ہندوستانی جمالیات کی ایک معنی خیز اصطلاح ہے جس پر ہندوستان کے اچاریوں اور نقادوں نے بڑی سنجیدگی سے غور کیا ہے۔ بلاشبہ اس اصطلاح کی ہمہ گیر معنویت کی وجہ سے رومانیت، سیکس، ٹریجڈی، کامیڈی، طنز، مزاح اور ایک وغیرہ کی تخلیقی سطح کی ارفع صورتوں کا احساس ملتا ہے۔ رسوں کی تعداد کیا ہے؟

کیا رس کو تعداد سے پہچانیں؟

ایک ہی رس کی مختلف جہتیں تو نہیں ہیں؟

رس کی پہچان کس طرح ہو؟

کون سے رس زیادہ اہم ہیں اور کیوں؟

بنیادی رس کسے سمجھا جائے؟

کیا نورس کے علاوہ دوسرے رس بھی اہمیت رکھتے ہیں؟

رس اور جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط کا رشتہ کیا ہے؟

یہ سوالات اور اس قسم کے دوسرے سوالات ہندوستانی اچاریوں اور قدیم نقادوں کے سامنے رہے ہیں۔ بھرت، بھٹ لولتا، ابھیوگپت، بھسوتی، بھوج اور ماہم بھٹ وغیرہ نے ان سوالوں پر کسی نہ کسی طرح غور کیا ہے۔ ان کے خیالات سے پتہ چلتا ہے کہ 'رس' اور 'آئندہ تخلیقی آرٹ' سے جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کا معاملہ ملک کے علمائے جمالیات کے لیے ایک اہم موضوع رہا ہے۔ ان اچاریوں کے ابھار ہوئے بعض نکات آج بھی غور و فکر کی دعوت دے رہے ہیں۔ جدید نفسیات کی روشنی میں ان کے خیالات کا مطالعہ اور دلچسپ اور فکر انگیز بن جاتا ہے اس لیے کہ جذبہ، احساس، جبلت، رویہ اور رجحانات یہ سب علم نفسیات کی وجہ سے حد درجہ معنی خیز بن گئے ہیں اور ان بزرگوں نے بڑی گہرائیوں میں اتر کر انہیں سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

رسوں کا تعلق ذہن سے ہے، قدیم اچاریوں نے جن نورسوں کے متعلق خیالات کا اظہار کیا ہے وہ انسان کی نفسیات کی واضح لیکن معنی خیز لہریں ہیں۔ ان بزرگوں کے خیالات کی روشنی میں ہم یہ سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ جب تک کہ انسان اپنے شعور سے اوپر نہیں اٹھ جاتا تخلیقی آرٹ سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا اور جمالیاتی آسودگی یا جمالیاتی مسرت حاصل نہیں کر سکتا۔ خوبصورتی اور بد صورتی کا عام احساس اور تصور تو صرف شعور کا کرشمہ ہے۔ جغرافیائی حالات، معاشرتی اقدار، تمدنی ماحول اور مقامی خیالات اور تصورات ہی حسن کی ایسی تقسیم کرتے ہیں۔ انسان کا ذہن اور اس کا شعور حالات سے متاثر ہو کر خوبصورت اور بد صورت عناصر کو اپنے طور پر پہچانتا ہے۔ شعور سے بلند ہو کر جب رس پاتا ہے تو یہ تقسیم باقی نہیں رہتی اور تاریکی کا حسن، دکھ اور اذیت کی لذت، سیاہ فام چہرے، مونٹے ہونٹ، عورتوں کے چھوٹے چھوٹے پاؤں کا نظارہ، آسمان پر ٹوٹے ہوئے بادلوں کی بے ترتیبی کا انداز یہ سب اپنی جانب کھینچنے لگتے ہیں، 'رس' پانے اور جمالیاتی آسودگی اور مسرت حاصل کرنے کا انحصار انسان کے مختلف رویوں پر ہے۔ جذبہ، احساس اور جبلت ہی سے کوئی رویہ پیدا ہوتا ہے، نفسیاتی کیفیتوں اور رویوں کی وجہ سے شعور سے اوپر اٹھ جانے کا احساس بھی جنم لیتا ہے، اچھا قاری یا سامع تو وہ ہے جو اپنے احساس جمال کے ساتھ اپنے ارفع و افضل رویے کے ساتھ اوپر اٹھے اور تخلیق کے رس سے باطنی رشتہ قائم کر لے۔

● ہندوستان کے آچاریوں اور نقادوں کے سامنے ڈرامے کا فن تھا اور وہ اسی فن کے پیش نظر رسوں کے متعلق اظہار خیال کر رہے تھے۔ غور کیا جائے تو محسوس ہو گا کہ ڈراموں کا سرچشمہ رقص تھا اور دراصل رقص کے فن نے رسوں کے تین زیادہ بیداری پیدا کی تھی، بھرت نے مختلف انداز کے رقص اور ان کے تیوروں اور مدراؤں پر نظر رکھی تھی اور یہ کہا تھا کہ مختلف قسم کے رسوں کو پانے کے یہ عمدہ ذرائع ہیں۔ حقیقی رس کے لیے ضروری ہے کہ آرٹ کم سے کم وقت میں اپنے تجربے پیش کر دے۔ طوالت سے حقیقی رس کو پانا مشکل ہے۔ تخلیقی آرٹ کے پیش نظر یہ قدیم خیال بھی توجہ طلب ہے کہ فطرت کے حسن و جمال میں رس نہیں ہوتا، فنکار کا ذہن ہی خارج اور باطن میں رشتہ قائم کر کے رس عطا کرتا ہے۔ اس رشتے میں رس ہوتا ہے فطرت کے حسن و جمال کی تکمیل بھی اسی رشتے سے ہوتی ہے اور رس اس تکمیل کا ثبوت ہے۔

ہندوستانی جمالیات کے مطالعے سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ ذہن اور فطرت کے حسن و جمال کے رشتوں کی وحدت کے احساس نے رس کا جمالیاتی تصور دیا ہے، اس رشتے کی شیرینی، خوشبو اور لذت سے تخلیقی آرٹ میں جمالیاتی احساس کا فنکارانہ اظہار ہوتا ہے اور جذباتی، تخلیقی اور آفاقی علامتیں خلق ہوتی ہیں۔

بھرت نے آٹھ رسوں کو زیادہ اہم تصور کیا تھا۔ مادیہ پرکاش کے مصنف مٹ نے صرف سنگھار یا شریکار رس کو منفرد سمجھا ہے۔ وشنو ناتھ ”سہیتہ درپن“ میں دس رسوں کا ذکر کرتے ہیں، بھوج نے شریکار رس ہی کو مرکزی رس تصور کیا تھا۔ بھجوتی نے کروں رس کو منفرد مرکزی رس کہا تھا۔ دھن جیانے صرف چار بنیادی رسوں کی اہمیت بتائی تھی۔ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ رسوں کے متعلق سوچنے کا اندازہ کیا رہا ہے۔ ذہن کی بنیادی کیفیتوں کو ”سیٹھی بھو“ (Sthayi Bhava) کہا گیا ہے۔ جمالیاتی تجربوں اور جذبات کی مختلف لہروں اور صورتوں کا سرچشمہ یہی ہے انہیں اس طرح پیش کرنا مناسب ہو گا:

- رتی (Rati) عیس، عشق!
- ہاسیہ (Hasya) مزاح، ہنسی، تہقہہ!
- شوک (Shoka) اذیت کے لمحوں میں دردناک چیخ، ذات کی تنہائی کا شدید احساس!
- کرودھ (Krodh) غصہ، ٹکراؤ، جھگڑا، تصادم!
- اُتساہ (Utsaha) دعویٰ، وثوق سے کہنا، ذات کی تنظیم!
- بھئے (Bhaya) خوف، ڈر، خطرے سے فرار!
- جوکپس (Jugupsa) نفرت، ناپسندیدگی!
- وس مایا (Vismaya) تعجب!
- انہیں عموماً رسوں سے تعبیر کیا گیا ہے۔

حالانکہ یہ 'رس' نہیں ہیں بلکہ رس انہیں اعلیٰ ترین تخلیقی صورتیں عطا کرتے ہیں یہ ذہن کی آئینہ واضح جہتیں ہیں جو بنیادی مرکز سے جنم لیتی ہیں۔ ذہن کی بنیادی کیفیتیں جو تمام جذبوں کا مرکز ہیں اور جنہیں "سیٹھی بھاؤ" (Sthayi Bhava) کہا گیا ہے تین خصوصیتوں کی حامل ہیں۔

- یہ مستقل ہیں۔

- دوسرے بیجاات سے زیادہ طاقتور ہیں۔

- جب ان کا عرفان حاصل ہوتا ہے تو ایک یا ایک سے زیادہ رسوں سے جمالیاتی آسودگی ملتی ہے اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔

تخلیقی فنکار میں سیٹھی (Sthayi Bhava) کا ہر تحرک تیز تر ہوتا ہے اس لیے کہ اس کی حساس طبیعت ماحول سے بہت جلد اور انتہائی شدت سے متاثر ہوتی ہے "سیٹھی بھو، کارشتہ انسان کی بنیادی جبلتوں سے ہے یہی وجہ ہے کہ تخلیقی آرٹ میں سیٹھی بھو، جبلتی تحرک کو نمایاں کرتا رہتا ہے۔

فنکار کی جبلتیں وہی ہیں جو سامع یا قاری کی جبلتیں ہیں لہذا جب جبلتوں کے گہرے باطنی رشتوں کے ساتھ یہ بھاؤ ابھرتے ہیں اور ان کی صورتیں خلق ہوتی ہیں تو سامع یا قاری بھی متاثر ہوتے ہیں جب فنکار کے بھاؤ اور سامع یا قاری کی جبلتوں سے خلق شدہ صورتیں رشتہ قائم کر لیتی ہیں تو رس حاصل ہوتا ہے دراصل اسی شے میں رس ہے اور یہ رشتہ ہی رسوں کا وسیلہ ہے۔

جبلتوں کی شدت سے سیٹھی بھوؤں کو ابھارتے ہوئے اور علامتوں، استعاروں اور صورتوں کو خلق کرتے ہوئے پورے پراسرار تخلیقی عمل میں خود فنکار رسوں سے آشنا ہوتا ہے۔ جمالیاتی انبساط حاصل کرتا ہے۔ احساس، جذبہ اور رویہ یہ تینوں، رس سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ ان کے تحرک اور عمل ہی سے رس پیدا ہوتا ہے اور سامع یا قاری کے احساس، جذبہ اور رویے سے پراسرار جمالیاتی رشتہ قائم کر کے ان تک پہنچتا ہے۔

سیٹھی بھو کا جبلتوں سے جتنا بھی گہرا رشتہ ہوا نہیں جبلتوں سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا اس لیے کہ جبلتوں کے دباؤ سے جو بھو ابھرتے ہیں وہی جمالیاتی صورتوں اور جمالیاتی فضاؤں کی تخلیق کے محرک ہوتے ہیں۔

رسوں سے جمالیاتی لذت پانے اور جمالیاتی انبساط حاصل کرنے میں سیٹھی بھو ہی کا معیار اہمیت رکھتا ہے۔ اس کا گہرا رشتہ لاشعور اور اجتماعی یا نسلی لاشعور سے ہے۔ قدیم ترین تجربات اور قدیم استعارات اور علامات اور "آرچ ٹائپس" (Archetypes) ان بھوؤں کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں، اسی طرح جس طرح ماحول اور معاشرے کی قدریں حصہ لیتی ہیں۔

سیٹھی بھو کے اعلیٰ معیار کو پانے کے لیے فنکار پہلے شے یا حقیقت یا موضوع یا تجربے پر گہری نظر رکھتا ہے۔ جب یہ شے یا حقیقت یا موضوع یا تجربہ اور جذبے سے رشتہ قائم کر لیتا ہے تو تخلیقی عمل شروع ہو جاتا ہے اور یہ بھاؤ ابھرنے لگتا ہے اور فنکار اپنے ذہن میں ایک طلسمی کائنات خلق کر لیتا ہے اور اپنے خلق شدہ تجربوں سے رس پانے لگتا ہے۔ جب ان تجربوں کی جمالیاتی صورتیں خلق ہو جاتی ہیں تو ان سے فنکار اور سامع اور قاری کو جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ یہ انبساط اعلیٰ جمالیاتی تجربوں کے رس ہی سے ملتا ہے۔

'رس' کے پیش نظر دیکھنا یہ چاہئے کہ فنکار نے کسی سطح پر حقیقت یا موضوع کو دیکھا ہے اسے ذہن نے کسی سطح پر قبول کیا ہے۔ یہ اس لیے بھی اہم ہے کہ حقیقت یا موضوع کے احساس عرفان کا معاملہ بھی اس کے ساتھ ہے۔ یہ دیکھنا بھی ضروری ہے کہ موضوع یا حقیقت کا شعور کس طرح حاصل ہوا ہے۔

اس حقیقت پر بھی نظر ضروری ہے کہ بہت سی حقیقتوں یا بہت سے تجربوں میں "انتخاب" کی صورت کیا رہی ہے جس بھاؤ کو اس نے شدت سے ابھارا ہے وہ کس حد تک موضوع کے تقاضے کے مطابق ہے۔

اچاریوں نے پیالیں بھو (Bhava) بتائے ہیں جن سے رس حاصل ہو سکتا ہے۔ ان بھوؤں کو دو حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔  
'سیٹھی بھو'

اور

سچاری بھو

'سچاری بھو' ان جذبوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو سیٹھی بھو کو ابھارنے اور انہیں جمالیاتی سطحوں سے آشنا کرنے میں مدد کرتے ہیں لیکن تخلیق کے پر اسرار عمل میں علاحدہ ہو جاتے ہیں، سیٹھی بھو کی طرح صورتوں کی تخلیق میں حصہ نہیں لیتے۔ کسی سیٹھی بھو کا تیز عمل شروع ہو جاتا ہے تو سچاری بھو کمزور ہو جاتے ہیں اور شعور کے سمندر میں واپس آ جاتے ہیں آنند وردھن (Acharya Anandvardhan) (کشیر، نویں صدی عیسوی) نے کہا ہے کہ تخلیقی فنکاروں کو ہمیشہ اس بات کا خیال رکھنا چاہئے کہ 'سچاری بھو' سیٹھی بھو کے مقابلے میں کمزور درجہ رکھتا ہے لہذا اسے زیادہ سے زیادہ ابھارنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے، فنی کمزوریاں پیدا ہو جاتی ہیں، خود فنکار رس نہیں پاتا اور دوسروں کو بھی رس عطا نہیں کر پاتا، تجربہ بہتر تخلیقی صورتوں میں متاثر نہیں کرتا۔

سچاری بھو کے متعلق یہ عام رائے ہے کہ بنیادی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں اور رویوں کو ابھارنے میں اس سے جتنی بھی مدد ملے اس کی حیثیت سیٹھی کے مقابلے میں ثانوی ہے۔ سچاری بھو کسی ذہنی یا جذباتی رویے کے ابتدائی ابھار میں شامل نہیں رہتا اور آخری منزل تک بھی نہیں جاتا۔ یہ بھو بنیادی جذباتی رویے کی تشکیل میں اس وقت مددگار ہوتا ہے جب وہ رویہ درمیانی سطح پر ہوتا ہے اس کے برعکس سیٹھی بھو ابتداء سے آخر تک موجود ہوتا ہے اور رس اور آنند دونوں اسی کے نتائج ہوتے ہیں۔

اس سلسلے میں ایک دلچسپ نکتہ یہ بھی ہے کہ 'سچاری بھو' مستقل نہیں ہوتا، بدلتا رہتا ہے، سیٹھی بھو، نقطہ عروج پر آکر مستقل اور پائیدار رویے کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ سچاری بھو کی مسلسل تبدیلی مددگار تو ہوتی ہے لیکن سیٹھی بھو کا ساتھ آخری منزل تک نہیں دے سکتی، جمالیاتی صورتوں کی تشکیل سے بہت پہلے بڑا تخلیقی فنکار سچاری بھوؤں سے الگ ہو جاتا ہے۔ ہندوستان کے اچاریوں نے کم و بیش تینتیس سچاری بھوؤں کی نشان دہی کی ہے۔

علامتوں کی تخلیقی صورتیں 'رس' عطا کرتی ہیں رقص موسیقی، فن تعمیر، مصوری اور مجسمہ سازی کی علامتوں نے ہمیشہ رس عطا کیا ہے، فنکار علامتوں کی تخلیق میں بھی رس حاصل کرتا ہے اور تخلیق کے بعد ان کی صورتوں سے بھی رس پاتا ہے یہ علامتیں جب دوسروں تک پہنچتی ہیں تو جہتوں میں تحریک پیدا ہوتا ہے مختلف قسم کے بھو ابھرتے ہیں بھو اور بھو کا رشتہ جذباتی آہنگ کا رشتہ بن جاتا ہے اور اسی رشتے سے سامعین، ناظرین یا قارئین جمالیاتی انبساط پاتے ہیں فنی اقدار اور جمالیاتی کیفیتوں کا رس ہی جمالیاتی مسرت یا آنند دیتا ہے۔

۱ تین اور اصطلاحیں استعمال ہوتی رہی ہیں:

● بھو (Bhava)

● و بھو (Vibhava)

● انو بھو (Anubhava)

بھو (Bhava) سے مراد تمام ذہنی کیفیات ہیں، ان کی تعداد چالیس سے زیادہ بتائی گئی ہے۔ اسی کے تحریک سے کسی تجربے تک پہنچ ہوتی ہے۔ ابتدائی طلسمی کیفیت اور جمالیاتی التباس تک فنکار کی کوئی نہ کوئی ذہنی کیفیت ہی لے جاتی ہے۔ جو شے طلسم یا التباس میں ہوتی ہے اس کے لیے فنکار میں بھاؤنا (Bhavana) پیدا ہوتا ہے اور یہ بھو کی وجہ سے ہوتا ہے۔ بھاؤنا کے ساتھ بہت حد تک ایک یا ایک سے زیادہ ذہنی کیفیات اثر انداز ہوتی ہیں، ان کے اثرات کو واسن (Vasana) کہتے ہیں۔

و بھو (Vibhava) فنکار کے لیے جذباتی فضا بناتا ہے، بہت سی کیفیات میں خالق چند کیفیتوں کو منتخب کرتا ہے اور انتخاب درست ہو تو تخلیق کے لیے جذباتی فضا بن جاتی ہے۔ و بھو ہی سے فنکار اسطیری، رومنی یا اعلیٰ سطح پر معاشرتی اور ثقافتی فضا کی تخلیق کرتا ہے، جذباتی کیفیتوں اور خدجی تجربوں کی آمیزش میں فنکار کا و بھو ہی مدد کرتا ہے، فن میں تحریک اور ڈرامائی خصوصیات کو پیدا کرنے میں جذباتی کیفیتوں کی یہی سطح مددگار ہوتی ہے۔ اس کے دوا واضح پہلو ہیں:

● ایک پہلو اس حقیقت یا سچائی کو جذبوں کا رنگ دیتا ہے جو موضوع بنتی ہے اسے الم بان (Alambana) کہتے ہیں۔

● دوسرا پہلو اس فضا یا ماحول کو جذبوں کا رنگ دیتا ہے جو اس حقیقت یا سچائی کی پیش کش کے لیے ضروری ہے۔ اسے اودی پان (Uddipana) کہتے ہیں۔

● انو بھو (Anubhava) وہ ذہنی کیفیات ہیں جن سے عام حقیقت یا سچائی کی صورت تبدیل ہو جاتی ہے۔ خارجی تجربے کی صورت جذباتی رنگوں کی آمیزش سے تبدیل ہو جاتی ہے بدل جاتی ہے۔

’سیٹھی بھو، سچاری بھو، انو بھو۔ سب ذہنی کیفیتوں کی مختلف منزلیں ہیں، تخلیق کے عمل میں فنکار ان منزلوں سے گزرتا ہے۔ اعلیٰ اور بہتر ادبی اور فنی تنقید ان منزلوں کی نزاکتوں کے گہرے احساس کے ساتھ ہی کسی فنی تخلیق کے حسن کو دریافت کر سکتی ہے۔

بعض قدیم اور اکثر جدید نقاد اس سلسلے میں متضاد رائے پیش کرتے رہے ہیں، کچھ لوگوں نے بھو، کورس سے تعبیر کیا، کچھ ایسے ہیں جو سچاری، یا سیٹھی بھو کورس کہتے ہیں، حقیقت برعکس ہے۔ یہ رس (Rasa) نہیں ہیں بلکہ ذہنی اور جذباتی کیفیات ہیں جو تخلیق کے لیے راغب کرتی ہیں، فنکار کو اس منزل پر لے جاتی ہیں جہاں فنکار خود رس پاتا ہے اور تخلیقی عمل کے بعد اپنی تخلیق سے دوسروں کو رس عطا کرتا ہے۔ بعض نقادوں نے انہیں فلسفے سے قریب کر دیا ہے اور جانے کتنی پیچیدگی پیدا کر دی ہیں۔ رس (Rasa) کو بھوؤں سے اوپر لے جا کر اسے جمالیاتی اصطلاح کی صورت بہت کم لوگوں نے دیکھا اور اس کا تجربہ کیا ہے۔

● رس (Rasa) کو اس طرح سمجھنا بہتر ہے کہ یہ جلال و جمال کے عرفان کا جوہر ہے، جمالیاتی تجربوں کی فنی ترسیل کی خوشبو ہے، اور جمالیاتی انبساط یا آئندہ کا جادو ہے۔ اس کی بنیاد ذہنی اور جذباتی کیفیتیں ہیں جو سچائیوں اور حقیقتوں سے طلسمی پراسرار رشتہ قائم کرتی ہیں اور ماحول اور معاشرے کے تئیں بیدار کرتی ہیں۔

رسوں کو نام دینا مناسب نہیں ہے!!

رس کی معنویت فن اور اس کی جہتوں کے ساتھ پھیلتی ہے۔ تہہ دار اور گہری ہنسی رہتی ہے۔ اس کی ہمہ گیری اور ایمائیت کا اندازہ کرنا مشکل اور دشوار ہے۔ جنھیں ہم اب تک ”نورس“ سمجھتے رہے ہیں انہیں دھو (Vibhava) سے تعبیر کرنا چاہئے۔ نو دھو جو رسوں کی تخلیق کے ذمہ دار ہیں، یہ ہیں:

● شریکار دھو، رقص، موسیقی، سریلی آوازیں، چاند، عشق، سیکس، آرائش و زیبائش۔



آئندہ

راگنی ٹوڈی (راجستھان - اٹھارویں صدی)  
(پرنس آف ویلیس میوزیم - بمبئی)

- اس و بھو کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس کی بنیاد سیکس (Sex) ہے۔ یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت جہاں رومانی اور جنسی موضوع کی جانب اکساتی ہے وہاں موضوعات کے تعلق سے اسی نوعیت کی فضا آفرینی میں بھی مددگار ہوتی ہے۔  
ساتھیہ درپن، کے مصنف و شو تاتھ کا خیال ہے کہ یہ جذباتی یا ذہنی کیفیت خود سیکس یا جنس کی مکمل فضا ہے۔  
مکاوہ پرکاش کے مصنف ممت نے صرف اسی کو منفرد جانا ہے اور اسے رس سے تعبیر کیا ہے۔  
بھوج نے بہت پہلے اسے بنیادی رس کہا تھا۔  
عاشق اور محبوب کی گفتگو اور اس گفتگو کے ماحول میں اس کیفیت کی پہچان زیادہ ہوتی ہے۔ عشق و محبت کے جذبات کے دو پہلوؤں کی جانب بھی اس سلسلہ میں اشارہ ملتا ہے۔  
● شریہ نگار و بھو، کی پہچان اس وقت بھی ہوتی ہے جب مرد اور عورت جنسی عمل میں مصروف ہوتے ہیں، مباشرت کرتے ہوئے دونوں جانے کہاں گم ہو جاتے ہیں انہیں محسوس ہوتا ہے جیسے دونوں ایک ہی وجود ہیں۔  
اسے سم بھوگ (Sambhog) کہتے ہیں۔  
● اور اس کی پہچان اس وقت ہوتی ہے جب عاشق اور محبوب کسی وجہ سے ایک دوسرے سے دور ہو جاتے ہیں ایک دوسرے کی یاد میں ترپتے ہیں، اپنی خوبصورت یادوں میں کھو جاتے ہیں اور ساتھ ہی موجود سچائیوں کا احساس ہوتا ہے۔  
اسے ”دی پرلمھ“ کہتے ہیں۔  
شریہ نگار و بھو میں غم اور مسرت دونوں کی کیفیتیں پیش ہوتی ہیں فنکار کے تخلیقی شعور پر اس بات کا انحصار ہے کہ وہ مسرت یا غم کی کیفیتوں سے خود کس سطح پر رس پارہا ہے۔  
اپنی تخلیق میں اس رس کے جوہر کو کس طرح شامل کر رہا ہے اور ترسیل میں رس کو کس طرح استعمال کر رہا ہے۔  
یہ و بھو جب شدت سے متحرک ہوتا ہے تو پورا معاشرہ اس کے دائرے میں آ جاتا ہے۔ اس کی گرفت میں آ جاتا ہے۔

### ☆ ہاسیہ و بھو (Hasya Vibhava)

دلچسپ اور مضحکہ خیز حرکتیں مضحکہ خیز آوازیں، لباس کی دلچسپ تراش خراش کے ساتھ پیکر! پیکروں اور ماحول کی مضحکہ خیز صورتیں ہنسنے والی باتیں، ہنسانے والی باتیں، مزاح وغیرہ۔  
یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت مضحکہ خیز آوازوں، بولیوں، اداؤں، حرکتوں اور لباسوں کی جانب لے جاتی ہے اور موضوع کے مطابق فضا کی تشکیل میں مددگار ثابت ہوتی ہے۔ زندگی کے دکھ درد کو کم کرنے کی خواہش نے فنکاروں میں اس کیفیت کو ابھارا ہے۔ اس و بھو نے ہنسنے کے لمحے عطا کیے ہیں۔

اچھا فنکار اس ذہنی اور جذباتی کیفیت سے بھی اپنے تجربوں میں مختلف جہتیں پیدا کرتا ہے، اعلیٰ سطح سے رس عطا کرتا ہے۔  
مزاحیہ کرداروں اور مضحکہ خیز پیکروں کی تشکیل کے پیچھے یہ دی بھو (Vibhav) موجود ہوتا ہے۔  
المیہ کو مزاح کی صورت میں پیش کرنے کا اعلیٰ فن اسی کے متحرک کارکرشمہ ہے۔ اعلیٰ درجے کے کارٹون اسی و بھو کے دباؤ کا نتیجہ ہیں۔

### کرونا و بھو (Karuna Vibhava)

المیہ، غم کا اظہار، ارتہی اور چتا کے تجربے اور مناظر، ماتم کدوں کی تصویریں وغیرہ۔  
یہ و بھو المناک تحریک کا محرک ہے۔ فنکار المیہ کے حسن کو پالیتا ہے تو وہ رس عطا کرتا ہے۔ تخلیقی عمل میں یہ و بھو ایک سے زیادہ المناک تجربوں سے آشنا کرتا ہے اور ان کے لیے فضا آفرینی میں معاون و مددگار رہتا ہے۔  
موضوع یا حقیقت کی المناکی کا بہتر احساس و شعور ہی شوک (Shoka) یا غم ہے کہ جو گہرائیوں کی جانب لے جاتا ہے، ان کے تئیں بیدار کرتا ہے اور فنکار المیہ کے حسن کو رس کی صورت میں پیش کرتا ہے۔  
حسرت، آرزو، تردد، تشویش وغیرہ کی جانے کتنی لہروں سے یہ و بھو آشنا کرتا ہے۔  
پیکروں کے ساتھ پورا معاشرہ اس کے دائرے میں آ جاتا ہے۔ دوسرے کئی و بھو سے اس کا رشتہ فنکار کے تجربوں میں گہرائی پیدا کرنے کا ضامن ہے۔

### رڈرو و بھو (Roudra Vibhava)

غصہ دشمنوں سے انتقام یا دشمنوں کے حملوں کے مناظر، تلواریں اور تیروں سے حملوں کی تصویریں وغیرہ۔  
یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت غصے کی لہروں کو پروان چڑھاتی ہے تاکہ فنکار ان سے پیکروں کی تشکیل کرے اور ان کے مطابق فن میں فضا آفرینی اور منظر کشی کرے۔  
غصے کی جڑیں انسان کی جبلت کی گہرائیوں میں ہیں۔ تخلیق میں اس جذباتی اور ذہنی کیفیت کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ذرا موم میں خصوصاً اس و بھو نے حیرت انگیز اور یادگار کرداروں کی تشکیل اور فضا نگاری میں مدد کی ہے۔ فنکار کی یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت متحرک ہو جاتی ہے۔  
ہونٹ چبانے، ہاتھوں کے بار بار، پھیلانے، پاؤں پیٹنے، بھوؤں کو اوپر اٹھانے، تیوری چڑھانے، آنکھیں نکالنے، آنکھوں کو سرخ کرنے، چیخنے چلانے، کانپنے اور مغرورانہ احساس کو اجاگر کرنے میں اس نے حصہ لیا ہے۔

### ویر و بھو (Vira Vibhava)

ہیر و کا عمل، شجاعت، جوانمردی اور بہادری کے مناظر، دھرم ویر، دھن ویر، دیادیر، بودھ ویر وغیرہ کے پیکر۔  
یہ و بھو، انسان کی شجاعت، بہادری اور عظمت کے تئیں بیدار کرتا ہے اور ایسے موضوعات کی جانب فنکار کو مائل کرتا رہتا ہے۔ ان کے لیے واقعات اور فضا کی تشکیل میں معاون و مددگار ہوتا ہے۔ خودداری کا احساس، منطقی دلائل، قوت برداشت وغیرہ کا خاص احساس ملتا ہے۔  
’دھرم ویر‘ دھن ویر اور یدھ ویر وغیرہ کی پیکر تراشی میں اس و بھو سے ہمیشہ مدد ملتی ہے۔  
ذات کا احساس مرکزی حیثیت رکھتا ہے۔ ہر عمل کی جذباتی سطح پر فنکار کی نظر اسی کیفیت کی وجہ سے رہتی ہے۔ دوسری کیفیتوں کی لہریں بھی شامل رہتی ہیں جن سے یہ کیفیت زیادہ بامعنی بن جاتی ہے۔

### بھیانک و بھو (Bhayanaka Bibhava)

خوف اور تحیر کے جذبات اور تاثرات کے نقوش اور حاشے۔

یہ 'دبھو' خوف اور حیرت کی جبلت سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔ اس ذہنی اور جذباتی کیفیت کی وجہ سے فنکار خوف اور حیرت کے جذبات کو حدت سے ابھارتا ہے۔ ایسے تجربوں کو پسند کرتا ہے جن میں پر اسرار کیفیتیں ہوتی ہیں۔ ڈراؤنے مناظر اور پر اسرار پیکروں کی تشکیل میں یہ کیفیت مدد کرتی ہے۔ خوف اور اسرار کا تجربہ قارئین یا سامعین سے بہت جلد رشتہ قائم کر لیتا ہے۔ ممکن ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہو کہ ایک یا ایک سے زیادہ مرکوزوں پر ذہن جم کر رہ جاتا ہے۔

خوف اور اسرار کے تجربوں سے 'رس' پاتا اور 'رس' دینا دونوں بڑا مشکل کام ہے۔ یہ دبھو بڑا غیر معمولی ہے۔

### بہتھس و بھو (Bibhatsa Vibhava)

نفرتوں سے بھرپور مناظر، خون اور بدبو کے تاثرات وغیرہ۔

محبت اور نفرت کی کشمکش کے تین بیداری میں یہ دبھو نمایاں حصہ لیتا ہے۔ یہ ذہنی اور جذباتی کیفیت اسی وقت متحرک ہوتی ہے جب فنکار نفرت کے تجربوں کا انتخاب کرتا ہے۔ انتخاب کے بعد مناظر کی مناسب ترتیب میں بھی اس دبھو کا عمل دخل رہتا ہے، ایسے عناصر جو کسی شخص کو محبتوں سے محروم اور نفرتوں سے قریب کرنے میں فنکاروں کی توجہ کامرکز بن جاتے ہیں۔

شکست، ناکامی، جذباتی تناؤ، احساس کتری، الجھن، پریشانی، اندیشہ اور وسوسہ، یہ سب ایسے جذبے کے ابھار سے قریب رہتے ہیں چہرہوں سے بھی یہ دبھو بہت حد تک آشنا کرتا ہے، تاثرات کو پہچاننے میں مدد کرتا ہے۔

### ادبھت و بھو (Adbhuta vibhava)

حیرت انگیز مناظر اور حیرت انگیز تجربے وغیرہ۔

کچھ جاننے کی خواہش اس ذہنی اور جذباتی کیفیت کو ابھارتی ہے۔ ایسے تجربے جو حیرت انگیز ہوتے ہیں فنکار کی نگاہوں میں بہت جلد کھپ جاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ دبھو شدت سے ابھرتا ہے اور فنکاروں کے احساس و شعور کے لیے مددگار ثابت ہوتا ہے۔ انجانے تجربوں کی جانب لے جانے کا محرک بھی یہی دبھو ہے۔ پر اسراریت اس کی روح بن جاتی ہے۔ حیرت انگیز واقعات و کردار اور مناظر دیکھ کر آنکھوں میں آنسو چھلک آتے ہیں، جسم میں ہلکی سی کپکپی آ جاتی ہے۔ ساتھ ہی مسرت آمیز لہروں سے آشنا ہوتی ہے۔

فنکار اس ذہنی کیفیت سے بیکر تراشی اور منظر کشی میں اعلیٰ سطحوں پر پہنچ جاتا ہے۔

### شانت و بھو (Shanta Vibhava)

امن، شانتی، سکون، وغیرہ کے تاثرات اور خاکے۔

یہ بھی ایک خاص ذہنی اور جذباتی کیفیت ہے۔ ذات تمام تر توجہ کامرکز بن جاتی ہے۔ تنہائی کا احساس بھی اسی کیفیت سے پیدا ہوتا ہے۔ اس دبھو نے اعلیٰ ترین مجموعوں کی تحقیق میں بڑی مدد کی ہے۔ فنکاروں کے رویے کو تمام عناصر سے علاحدہ کر کے صرف ذات سے وابستہ



‘رس’ (Rasa) کے تعلق سے کئی سوچنے والوں کی نظر صرف سامع یا قاری پر رہی ہے، صرف اس بات پر رہی ہے کہ سامع یا قاری ‘رس’ کس طرح پاتے ہیں، ان کی اپنی جذباتی اور ذہنی سطح کی کیفیت کیا ہوتی ہے۔ رس پانے سے قبل ان کا عام رویہ کیا ہوتا ہے اور رس پانے کے بعد ان کی جذباتی سطح کس طرح متاثر ہوتی ہے۔

یہ باتیں بھی بہت اہم ہیں اس سلسلے میں بعض معنی خیز خیالات بھی سامنے آئے ہیں لیکن ‘رس’ کے تعلق سے صرف سامع یا قاری کی جذباتی یا ذہنی سطح توجہ طلب نہیں ہے۔ ‘رس’ کے معاملے میں تجربہ، فنکار، تخلیق اور اس تخلیق سے آند پانے والوں کو ایک ساتھ دیکھنا چاہیے۔

● وہ تجربہ جو کسی تخلیق کا اثر کرتا ہے اس میں بھی رس ہوتا ہے یا اس میں اتنی گنجائش ہوتی ہے کہ ایک یا ایک سے زیادہ رسوں کو فنکار پیدا کرے۔ اس تجربے کے رس کو جلوہ بنا دے۔

● اس طرح فنکار بھی پورے تخلیقی عمل میں اس تجربے کو تخلیقی صورت عطا کرتے ہوئے رس پاتا رہتا ہے، فضا آفرینی، علامت سازی اور تمثیل، استعارہ اور امیج پیکر تراشی میں فنکار کی تخلیقی صلاحیتوں سے رس پھیلتا ہے۔

● جب تخلیق ہو جاتی ہے تو وہ تخلیق ایک یا ایک سے زیادہ رسوں کا سرچشمہ بن جاتی ہے۔

● اور سامع یا قاری بھی جو اپنی بہتر اور اعلیٰ ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کے ساتھ تخلیق سے رشتہ قائم کرتے ہیں رس پاتے ہیں اور اس سے انہیں جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔ جمالیاتی انبساط یا آند پانا اس بات کی دلیل ہے کہ ان کی جذباتی سطح جو ‘رس’ کا غیر شعوری احساس رکھتی ہے رس پا کر خود اپنی تکمیل کا شعور حاصل کر چکی ہے۔

● اشاروں، حرکتوں اور لفظوں سے ‘رس’ کا اظہار ہوتا رہتا ہے۔ بیجا کیفیات، خاموشی اور سکون مختلف رس عطا کرتے رہتے ہیں۔

● تخلیقی فن کے ردعمل سے اس بات کی پہچان ہو جاتی ہے کہ رس موجود ہے، قاری یا سامع کا بہتر ذوق ہی رس پاسکتا ہے، ردعمل بہتر ذوق ہی کا نتیجہ ہوتا ہے۔

● جذبے کی خوشبو اور لذت کو پانا ‘رس’ کو پالینا ہے۔

● ایک دھوکے ساتھ دوسرا دھوکہ بھی شامل ہوتا ہے / ہو سکتا ہے۔ لہذا کبھی کسی میں دو مختلف دھوکے مختلف ‘رس’ بھی عطا کر سکتے ہیں، کبھی دونوں ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک ‘رس’ دے سکتے ہیں۔

● ‘رس’ شخصیت اور تخلیق کا جوہر ہے، ان کی خوشبو ہے۔ ان کی لذت اور ان کا ذائقہ ہے۔ ان کا جمالیاتی تاثر ہے جو مسرت سرمدی عطا کرتا ہے۔

یہ فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ہندوستانی جمالیات میں اعلیٰ ترین اور افضل ترین تخلیقی اور فنی تجربوں کی سطح ‘نروان’ کی سطح ہے۔ فنکار تخلیقی عمل میں برہما شیو بن جاتا ہے اور سامع یا قاری جو ‘رس’ پاتے ہیں ان میں وہی ‘آند’ ہوتا ہے جو برہما شیو یا نروان کی اعلیٰ سطح پر پہنچے ہوئے فن کار کا آند ہوتا ہے۔ سامع یا قاری جو ‘رس’ پاتے ہیں ان کے پیش نظر یہ بات غور طلب بن جاتی ہے کہ ‘رس’ کے آند کا تعلق اس کی ذات سے ہے یا نہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ آند آفاقی اور کائناتی ہے۔ سامع یا قاری فنکار کی اعلیٰ ترین تخلیق کے کائناتی آہنگ سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ جس ہمہ گیر جمالیاتی دائرے یا چکر کا تجربہ فنکار حاصل کرتا ہے انہیں اس میں صرف شامل ہی نہیں کر بلکہ انہیں اس کا حصہ بھی بنادیتا ہے۔

● بھٹ نانک (Bhattanayak) نویں صدی عیسوی) نے شاعری کے فن کے پیش نظر 'رس' کے متعلق اظہار خیال کیا ہے۔ دوسرے فنون کے پیش نظر بھی ان کے خیالات غور طلب ہیں۔

بھٹ نانک کے نظریے کو بھگتی واد (Bhuktivada) سے تعبیر کیا گیا ہے۔ ان کا یہ خیال توجہ طلب ہے کہ 'رس' کسی جانے پہچانے عنصر یا حقیقت کا نام نہیں ہے یہ وہ مسرت آگیاں سیال کیفیت ہے جو پوری تخلیق میں جاری و ساری ہے اور ساتھ ہی اس آخری منزل کا روشن اور مسرت آمیز تجربہ ہے جو پر م آتما (Pramatma) سے رشتہ قائم کر دیتا ہے۔

بھٹ نانک پہلے ہندوستانی ناقد ہیں جنہوں نے جمالیاتی تاثیریت (Aesthetic Expressionism) کو سمجھایا ہے۔ اھھیوگیت کے تصور "ویان جان واد" (Vyanjana Vada) (تاثیریت کا تصور) سے ان کا تصور قریب نظر آتا ہے۔ لیکن رس کو جمالیاتی تاثیریت کی ہمہ گیر کیفیتوں کے ساتھ سمجھنے اور سمجھانے کی یہ اپنی نوعیت کی پہلی کامیاب کوشش ہے۔ اس تصور کے ساتھ فنی اور ادبی تنقید کا معیار بلند ہو جاتا ہے۔ سائنکھیہ ما بعد الطبیعیات نے انہیں متاثر کیا تھا لہذا پرش اور پراکرتی کو حواس خمسہ کی سب سے بڑی نعمت تصور کرتے ہوئے انہوں نے ایک ہمہ گیر جمالیاتی تاثیریت کا تصور پیش کیا۔ اس تصور سے 'رس' (Rasa) کی معنویت بھی پھیلی۔

بھٹ نانک کا خیال ہے کہ تخلیقی فنکار اپنے تجربے کو گہر اور تہہ دار بناتا ہے لہذا جانے کتنے تاثرات ابھر آتے ہیں، فنی تجربے کے جمالیاتی تاثراتی پہلو سامنے آجاتے ہیں ہر تاثر 'رس' سے سرشار ہوتا ہے۔ ہر تاثراتی پہلو میں 'رس' کی سیال کیفیت ہوتی ہے۔ فنی تجربے کے تحریک سے قاری یا سامع کے تاثرات پھیلتے ہیں اور ایک یا ایک سے زیادہ تاثرات یا تاثراتی پہلوؤں سے ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ اس طرح 'رس' کی سیال کیفیت قاری یا سامع کے تاثرات میں پھیلنے لگتی ہے۔ تاثرات اور تاثرات کے رشتے ہی سے فنکار کا تجربہ قاری یا سامع کا تجربہ بنتا ہے تاثراتی لہروں کی وجہ سے یہ سمجھنا مشکل ہوتا ہے کہ فنکار کا بنیادی تجربہ کیا تھا اور اسے سمجھنے کی ضرورت بھی نہیں۔ وہ جمالیاتی تاثرات ہی اہم ہیں جو تجربوں کا رس عطا کرتے ہیں اور تجربوں کے ایک سے زیادہ آہنگ کا عرفان عطا کر کے ذہن و شعور کو تخلیق میں جذب کر دیتے ہیں بھٹ نانک کے بھگتی واد میں اس بھوکتو، (Bhavakatva) کی بڑی اہمیت ہے۔

بھٹ نانک نے تمام بھاؤں (Bhavas) کو اہمیت دیتے ہوئے یہ کہا ہے کہ بھوکے دو مفاجیم کو ہمیشہ ذہن میں رکھنا چاہئے۔

(1) جذباتی کیفیت کسی خیال یا تجربے کا احساس دیتی ہے۔

اور

(2) اس خیال یا تجربے کی صورت پذیری کے عمل میں اپنی شدت اور تیزی کا اظہار کرتی ہے۔

'رس' (Rasa) وہ خوشبو ہے جو بھوکے پورے عمل میں ہوتی ہے اور تخلیق کے بعد جمالیاتی علامت یا پیکر کی معطر روح بن جاتی ہے۔

بھو (Bhava) کے مفہوم کو سمجھاتے ہوئے بلاشبہ انہیں بھو، بھو، انو بھو، سنجاری بھو اور سیجھی بھو سب کا بخوبی احساس تھا۔

بھٹ ٹانگ نے رسوں کے سلسلے میں دو اور اہم باتوں کی جانب اشارہ کیا ہے:

- (1) ابھی دھ (Abhidha) سے مراد وہ علامتیں، استعارے اور جمالیاتی پیکر ہیں جو تخلیقی صورتوں میں جمالیاتی احساس کے ساتھ رسوں کی سیال کیفیت لیے ہوئے قاری یا سامع کے قریب آتے ہیں۔
- (2) بھو و کتو (Bhavakatva) سے مراد وہ تصورات ہیں جو قارئین یا سامعین کے ذہن میں ان علامتوں، استعاروں اور جمالیاتی پیکروں سے بنتے ہیں تاثرات میں ان دونوں ذہنی، جذباتی اور جمالیاتی رشتہ پیدا کرتے ہیں اور علامتوں، استعاروں اور جمالیاتی پیکروں کی جانے کتنی جہتیں تصورات کی صورتوں میں جلوہ گر ہوتی ہیں۔ ان تصورات کا محرک ابھی دھ اور بھو و کتو کے تاثرات اور ان تاثرات کے آہنگ میں اس جمالیاتی آمیزش کے بعد سامع یا قاری کا ذہن ”بھوج کتو“ کی منزل پر آجاتا ہے، سرور و انبساط حاصل کرنے اور ’رس‘ اور ’آنند‘ پانے کی یہ آخری جمالیاتی منزل ہے۔ وہ تخلیق کیا ہوئی کہ جس سے بصیرت حاصل نہ ہو اور جس سے انبساط فکری کا ابلاغ نہ ہو۔

● بھٹ لولٹ (Bhatta Lollata) (نویں صدی - کشمیر کے حکمران راجہ جیہ پڈکا ہم عصر 779ء-813ء) نے رس کو بنیادی ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کی وحدت سے تعبیر کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ یہ وحدت جذباتی فضا کی فنکارانہ تنظیم اور تشکیل، حسی تقاضی کے تخلیقی عمل اور تیزی سے گزرتے ہوئے برق پائاثرات سے جنم لیتی ہے۔ وہ جذباتی اور ذہنی کیفیت جو 'رس' سے سرشار ہو کر 'رس' دیتی ہے اپنی نشاط انگیز خیال آفرینی سے پہچانی جاتی ہے اور اپنی فطرت میں پہچانی ہوتی ہے۔

بھٹ لولٹ نے ڈراموں کی جمالیات کے پیش نظر رس کو پہچاننے اور اس کی قدر و قیمت کا اندازہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کے 'یادی خیالات کو تمام فنون کے پیش نظر دیکھا جائے تو مایوسی نہیں ہوتی۔ ان کے مندرجہ ذیل خیالات توجہ طلب ہیں۔

- 'رس' ان حقیقی کرداروں میں ہوتا ہے جنہیں لواکار اسٹیج پر پیش کرتے ہیں لہذا جب وہ پیش ہوتے ہیں تو ان شخصیتوں کا رس حاصل ہوتا ہے۔
- ڈراما دیکھنے والے یہ محسوس کرتے ہیں کہ اسٹیج پر اداکاری کرنے والے حقیقی کردار ہیں۔ یہ جذباتی رشتہ 'رس' دیتا رہتا ہے۔
- ڈراما دیکھنے والوں کا شعور جب شخصیتوں اور ان کے عمل اور رد عمل سے وابستہ ہو جاتا ہے تو وہ انہیں اپنی ذہنی تصویروں کے مطابق دیکھنا چاہتے ہیں اور جب مطابقت کا احساس ہوتا ہے تو انہیں جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ اس طرح رس اپنا کام کر جاتا ہے۔
- کرداروں سے جب ذہنی اور جذباتی وابستگی پختہ ہو جاتی ہے تو 'رس' ملتا ہے اور ایسا نہیں ہوتا تو ڈراما دیکھنے والا صرف سیکھی بھو (Sathayi Bhava) ہی تک رہتا ہے۔

- کردار جو اساطیری، نیم تاریخی یا تاریخی یا جانے پہچانے محبوب رومانی کرداروں کو پیش کرتے ہیں ان کی شخصیتوں میں جذب ہو کر انہیں خود رس ملنے لگتا ہے اور وہ خود جمالیاتی انبساط حاصل کرتے ہیں۔

● ابھیو گپت (Abhinavagupta) (کشمیر، دسویں صدی عیسوی) ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ شاعر تھے، ناقد تھے، ایک گہرا فلسفیانہ ذہن رکھتے تھے۔ ہندوستان کے رشی منیوں کی اعلیٰ روایات سے روشنی حاصل کی تھی۔ کشمیر کے خوبصورت ماحول نے ان کے ذوق فن کی آب یاری میں نمایاں حصہ لیا تھا۔ بھرت کے نادیہ شاستر کو اپنی تنقید، تشریح اور تبصرہ کا موضوع بنایا اور بنیادی خیالات کی تشریحیں کیں۔ ابھیو بھارتی (Abhinava Bharati) نادیہ شاستر کی پہلی عمدہ شرح تصور کی جاتی ہے۔ ابھیو بھارتی کی وجہ سے ابھیو گپت کا نام ہمیشہ روشن رہے گا۔

کشمیری شوازم پران کا کارنامہ ”تاتر لوک (Tantraloka) ایک ناقابل فراموش تصنیف ہے ان کی درویشانہ فکر و نظر کی بہتر پہچان ان کی نظم ”پرمارتھ سار“ سے ہوتی ہے۔ انہوں نے سوم نند (Somanand) کی معروف تصنیف ”پراتیہ بھیجان (Pratya Bhijan) کی شرح ”ایشور پرتیہ بھگیا“ (Ishvara pratya Bhigya) بھی لکھی۔

اس میں ایک فلسفی ناقد کا ذہن ملتا ہے۔ اسی طرح آندوردھن (Anand Vardhana) (کشمیر۔ نویں صدی عیسوی) کی مشہور تصنیف ”دھونیالوک ورت (Dhavanya Loka Virta) کے نام سے لکھی۔ ہندوستانی جمالیات کے ان گنت پہلو روشن کیے، ان کی ناقدانہ بصیرت اس تشریح کے بعد ایک مثال، ایک نمونہ بن گئی۔ آندوردھن نے رسوں کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا تھا ابھیو گپت نے ان کی تشریحیں کیں۔ ساتھ ہی دھونی (Dhvani) کے تصور کی وضاحت کی۔ آندوردھن کے خیالات سے بے حد متاثر ہوئے۔ ’رس‘ اور ’دھونی‘ کے تصورات کے پیش نظر یہ کہا جاسکتا ہے کہ آندوردھن سے بہت قریب ہیں۔ ’دھونی‘ کی تشریح و وضاحت اتنی دلکش تھی کہ ان کی تشریح آندوردھن کے بنیادی خیالات و تصورات سے زیادہ مقبول بن گئی۔ ابھیو گپت، بھگوت گیتا سے بھی متاثر تھے، بھگوت پر اظہار خیال کیا ہے اور بلاشبہ اپنے بنیادی تصورات کے لیے اس سے بھی روشنی حاصل کی ہے۔ معروف ناقد اور شاعر ممت آچاریہ (Mammat Acharya) گیارہویں صدی) کاویہ پرکاش کے مصنف کہ جس کی 70 شرحیں لکھی گئیں۔ ان کے محبوب شاگرد تھے جن کی کم و بیش 42 تصانیف ہیں۔

ابھیو گپت نے وینجن واد (Vyanjanavad) کے تصور کو پیش کر کے ادبی اور فنی تنقید کا معیار بلند کر دیا۔ وہ ہندوستانی ادبی تنقید اور جمالیات میں ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتے ہیں۔ عرض کر چکا ہوں کہ بھرت کے رس کے تصور کے اولین تبصرہ نگاروں میں ان کا نام پیش پیش ہے۔ تبصرہ و تشریح کرتے ہوئے انہوں نے بعض نئی جہتوں کی طرف اشارے کیے ہیں۔

بھٹ نانک سے کئی مقامات پر اختلاف کیا ہے۔ وینجن ورتی، (Vyanjana Vritti) بھٹ نانک سے آگے جمالیاتی تجربوں اور کیفیتوں کا احساس عطا کرتی ہے۔

ابھیو گپت نے ویدانت کا مطالعہ کیا تھا، ان کی جمالیاتی فکر و نظر کی بنیاد بھی ویدانت ہے۔ اسی کی وجہ سے ان کی ادبی اور فنی تنقید میں جمالیات کا ایک بڑا حصہ گیر نظام ملتا ہے۔

انہوں نے بتایا کہ انسان کا دل مسرت اور غم کے جذبوں سے بھرا ہوتا ہے مسرتوں اور غموں کا عمل اس کے احساسات یا ذہنی اور جذباتی کیفیتوں کو ابھارتا رہتا ہے۔ مسرت اور غم کے جذبے مستقل ہیں، انہیں انہوں نے سستھی بھو (Sthayi Bhavas) سے تعبیر کیا ہے۔

ابھیوگیت کا خیال ہے کہ یہ جذبات موروٹی اور لاشعوری ہیں، فطری ہیں اور اکثر ماحول اور معاشرے کے حالات سے بھی یہ جذبات اپنے عمل میں زیادہ شدت کے ساتھ مصروف رہتے ہیں اور باطنی اور ذہنی طور پر ان کا رد عمل جاری رہتا ہے۔ انہوں نے پہلی بار لاشعور کی کیفیات کی جانب اپنے خاص انداز سے اشارہ کیا ہے۔ و بھو (Vibhava) انو بھو (Anubhava) اور سنجاری (Sanchari) یہ تینوں ذہنی اور جذباتی کیفیتیں فنکار کو متحرک کرتی ہیں اور وہ اپنے سستھی بھو کو بڑی شدت سے ابھارتا ہے شعری تجربے بنیادی جذبوں کو ”سستھی بھو“ کے تحریک کے ساتھ لفظوں اور علامتوں کو پیش کرتے ہیں، کاویہ (شاعری) اور نالیہ اور نانک میں فنکار جن جملوں سے قارئین یا سامعین کے بنیادی جذبوں کو متحرک کرتا ہے وہ جملے فنکار کی جذباتی کیفیتوں کے ساتھ رس عطا کرتے ہیں۔ جذبات سے سرشار الفاظ اور جملے سامعین و قارئین کو خود ان کے اپنے جذبات کے تئیں بیدار کرتے ہیں۔ ’رس‘ کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ ذاتی جذبوں کے تئیں بیداری پیدا کر کے انہیں انفرادی یا ذاتی سطح سے بلند کر دیتا ہے اور تجربوں اور جذبوں کا رنگ ایک جیسا ہوتا ہے، ذہن جو انبساط پاتا ہے اس کی وجہ یہی مخصوص ذہنی کیفیت ہے جو انفرادی سطح سے بلند ہو جاتی ہے۔ ’رس‘ فنکار کے اسی تخلیقی عمل میں ہے، دوسروں کے تجربوں کی صورتیں تبدیل ہو جاتی ہیں تو مسرت حاصل ہوتی ہے اور یہ مسرت یا جمالیاتی آسودگی ’رس‘ کا نتیجہ ہے۔

ابھیوگیت نے کہا ہے کہ ’بھو‘، ’و بھو‘ اور ’انو بھو‘ وغیرہ کا عمل عارضی ہوتا ہے صرف سستھی بھو، مستقل ہے۔ یہ بھو فنکار کے باطن میں سویا ہوا ہوتا ہے اور تہذیبی، معاشرتی یا تمدنی حالات کے دباؤ سے جاگتا ہے، یہی وہ مقام ہے جہاں ابھیوگیت فنکار کے لاشعور کی جانب معنی خیز اشارہ کرتے ہیں۔ برہما کی نیند اور جاگرتی دونوں نے ان کے اس تحریک میں نمایاں حصہ لیا ہے۔

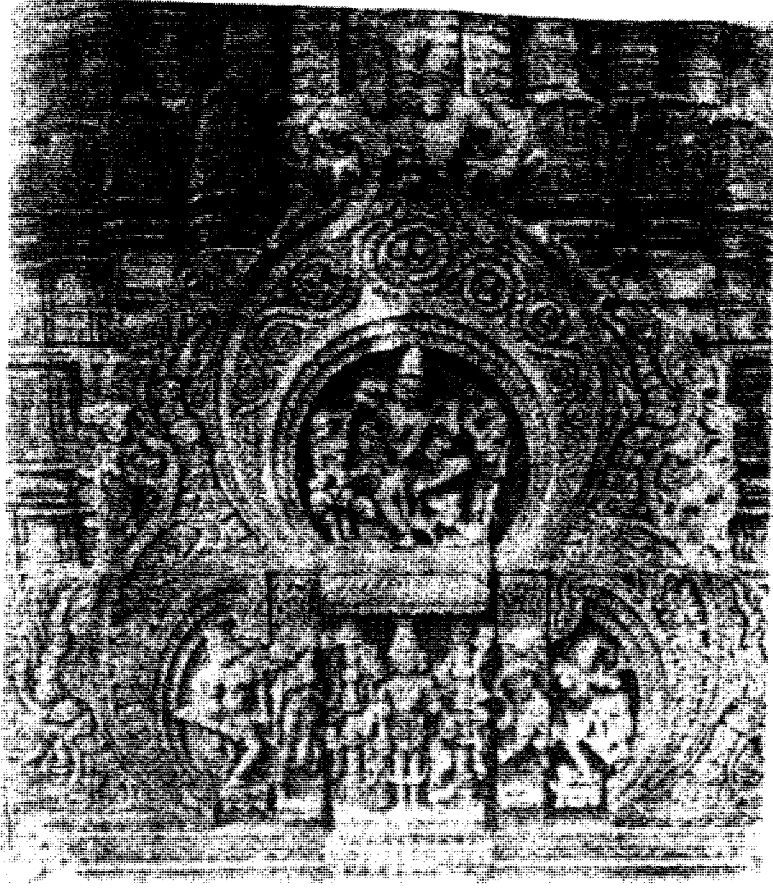
ابھیوگیت نے جمالیاتی تاثیریت کا احساس شدت سے دلایا ہے۔ بحث نانک کی جمالیاتی تاثیریت سے قریب تر ہوتے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہتے ہیں کہ جب ”و بھو“ یا فنکار کے جمالیاتی تجربوں کی خوبصورت تاثیریت سے اپنے بنیادی جذبات کے تئیں ایسی جمالیاتی بیداری پیدا ہو جاتی ہے کہ جذبات ذاتی یا انفرادی سطح سے بلند ہو جاتے ہیں۔ قطرے سمندر میں مل جاتے ہیں اور ’رس‘ کی سیال کیفیت تاثیریت میں شامل ہو کر جمالیاتی مسرت دیتی ہے۔ تخلیقی آرٹ کا معاملہ فلسفے کا نہیں بلکہ جمالیات کا ہے اور ہمیں جمالیاتی تاثراتی رشتوں کو بنیادی رشتوں سے تعبیر کرنا چاہئے۔

حقیقت یہ ہے کہ ”بھوؤں“، ’رس‘ اور ’جمالیاتی انبساط‘ کے پیش نظر بحث نانک اور ابھیوگیت دونوں کے خیالات توجہ طلب ہیں۔ ان دونوں نے اپنے اپنے طور پر جمالیات کی اہمیت کو سمجھا ہے اور پراسرار تخلیقی عمل اور ’رس‘ کی سیال، کیفیت پر اظہار خیال کیا ہے۔ تخلیقی آرٹ کے تجربوں کو سمجھنے میں یقیناً دونوں کے خیالات سے یکساں مدد ملتی ہے۔



علا متی جمالیاتی رجمان کی ایک مثال  
'نٹ راج' (اچین آٹھویں صدی)

- ہندوستان کے آچاریوں نے اس موضوع پر مختلف انداز سے سوچا ہے۔ مندرجہ ذیل نکات پر بھی نظر گئی ہے:
- اسٹیج پر تاریخی، اساطیری، نیم تاریخی یا محبوب رومانی پیکر نقل نہیں ہوتے، ہو بہو نقلی سے تخلیق، تخلیقی نہیں رہتی، لہذا سامعین یا قارئین کو 'رس' عطا کرنے کے لیے تخلیقی نقالی پر غور کرنا چاہئے۔
- تصویر کشی اور نقالی کی جانب سے ذہن کو ہٹا کر حسی جمالیاتی نقالی کی جانب لے جانا چاہیے اور یہ عمل ایسا ہو کہ جمالیاتی تاثرات پیدا ہوں۔
- اس لیے کہ ان ہی سے 'رس' اور جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔
- سامعین جانتے ہیں کہ اداکار وہ حقیقی کردار نہیں ہیں جنہیں پیش کیا جا رہا ہے۔ اداکار، اداکار ہے لہذا اس نزاکت کے پیش نظر ڈراما نگار اور اداکار دونوں کے لیے احتیاط ضروری ہے، فنکار کا بنیادی مقصد تو یہ ہوتا ہے کہ حقیقی کرداروں کی شخصیتوں کے جلوؤں سے سامعین کے ذہنوں میں نئی تازگی پیدا ہو۔ ان کے سونے ہوئے خوابیدہ جذبے بیدار ہوں۔ فراموش واقعات لا شعور سے شعور میں آجائیں۔ یہ عمل تو حسن سے باطنی رشتہ قائم ہونے کا عمل ہے۔
- کرداروں کو چاہیے کہ وہ اسٹیج پر حقیقی کرداروں کی جمالیاتی شناخت کے تاثرات عطا کریں۔ اسی عمل میں 'رس' ہے جو سامعین تک پہنچتا ہے۔
- حقیقی کرداروں سے اداکاری کا ذہنی رشتہ گہرے التباس میں قائم ہوتا ہے لہذا اس التباس کے جلوے بھی اہمیت رکھتے ہیں۔
- رویہ، احساس اور جذبہ تینوں 'رس' کے معاملے میں اہم رول ادا کرتے ہیں، رویہ ہی احساس اور جذبے کو ابھارتا ہے لہذا فن کار کو سامعین یا ناظرین یا قارئین کے رویہ کو بھی سمجھنا چاہئے۔
- فنکار خود ایک بڑا خالق ہے۔ برہما کی تخلیق میں سرستیں بھی ہیں اور المناک تجربے بھی۔ ہمدردی کا جذبہ بھی ہے اور نفرت اور غصے کی لہریں بھی ہیں، محبت اور نفرت کی کشمکش اور غریب اور امیر طبقے بھی ہیں فنکار جو دنیا خلق کرتا ہے وہاں یہ سب باتیں تو ہیں دیکھنا تو یہ ہے کہ وہ کس طرح انہیں جمالیاتی تجربوں کی صورتیں عطا کرتا ہے اور پھر ان سے کس سطح پر جمالیاتی سرستیں دیتا ہے۔ رس عطا کر کے حسن کی ہر صورت کا احساس دیتا ہے۔
- ابھیوگپت کے گردوشری سنگ (کشمیر کے حکمران اجیت پٹکاکام، عمر 816ء) نے رس کو محض موہوم احساس سے تعبیر کیا تھا۔ ڈراما دیکھنے والا اپنے طور پر رس کو سمجھ لیتا ہے۔ اسے حاصل نہیں کرتا اور نہ اس سے لذت لیتا ہے ہوتا یہ ہے کہ اداکار اپنے الفاظ اور آواز اور اپنے عمل و ردِ عمل سے ناظرین کو متاثر کرتا ہے اور ناظرین کا احساس کسی نہ کسی اہم جذبے یا خیال سے وابستہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح ناظر اپنے احساس کے ساتھ 'رس' کو سمجھتا ہے۔ کسی نہ کسی حقیقت یا سچائی کو پہچان لیتا ہے۔ اس سے لذت یا جمالیاتی انبساط حاصل نہیں کرتا۔ تخلیقی آرٹ سے 'رس' پیدا نہیں ہوتا۔ فنکار کی حقیقت پسندی کا احساس ناظر کی حقیقت پسند ذہنیت سے رشتہ قائم کر لے تو ایک سچائی کا احساس ہوتا ہے۔ 'رس' کو سمجھ لینا اور اسے پانا اور لذت حاصل کرنا شری سنگ (Srisnkuk) کے نزدیک دو مختلف باتیں ہیں دوسری بات تو محض وہم ہے۔



شیو کا کائناتی آفاقی رقص  
آہنگ اور آہنگ کی وحدت کی ایک مثال،  
باطن اور ماورائے اور اک کے آہنگ کی اکائی!  
(اوریشو مندر)

شری سنلک ”نیائے درشن“ کے کڑ پیر و تھے نیائے درشن (Aksapada System) نے حقیقت کے سچے علم اور صحیح اور درست فکر و نظر پر زور دیا ہے۔ منطقی فکر پر اصرار کیا ہے۔ نیائے ودیا (Nyaya vidya) اور ترک شاستر (Tarka Shashtra) وغیرہ استدلال و منطق کے علم ہیں۔ ہمیں اس کا علم ہے کہ گوتم رشی کے نیائے ستر (Nyaya sutra) اور اس کے پانچ ادھیائے نے بہار اور بنگال میں ایک فکری انقلاب پیدا کر دیا۔ منطقی دلائل کے تعلق سے جانے کتنے سوالات ابھرے اور جانے کتنے اختلافات ہوتے رہے۔ قدیم نیائے درشن (Pracinanyay) کی بنیاد گوتم رشی کے خیالات پر قائم تھی کہ دنیاے درشن کا ایک نیا دبستان قائم ہو گیا۔ نیائے درشن کو ہم چار حصوں میں منقسم کر سکتے ہیں۔

- نظریہ علم و دانش
- نظریہ مادی نظام زندگی
- نظریہ ذات اور ذات کی آزادی
- نظریہ خالق کائنات

لفظ آواز اور جملوں کے متعلق بھی نئے درشن کا تصور مختلف ہے۔ ظاہر ہے اس فلسفے کے متعلق تخلیقی آرٹ اور اس کی جمالیات کے رموز کو نہیں سمجھ سکتے تھے یہی وجہ ہے کہ شری سنگھ نے رس کے متعلق جن خیالات کا اظہار کیا ہے زیادہ اہم نہیں ہے۔

# ● آند

● ہندوستانی فنون لطیفہ میں انتہائی بلند اور انی سطح پر مسرت اور لذت حاصل کرنے کی آرزو نے آند کے تصور کو جنم دیا ہے۔

اعلیٰ اور بہتر جمالیاتی تجربہ وہی ہے جو خود آند ہو اور جس سے آند ملے!

ہندوستانی جمالیات میں آند ایک انتہائی اہم بنیادی تصور ہے جس کی جانے کتنی جہتیں ہیں ان جہتوں کا رشتہ انسان کے بنیادی احساسات اور جذبات سے ہے۔ معاملہ انبساط و سرور پانے، عطا کرنے، تخلیق کو بصیرت کی تنویر بنانے اور مسرت سرمدی سے شعوری اور لاشعوری طور پر آشنا کرنے کا ہے۔

’رس‘ اور ’آند‘ سے یونانی کتھارسس (Catharsis) کی یاد تازہ ہو جاتی ہے، قدیم ترین یونانی و حشیانہ طریقہ عبادت کا بنیادی مقصد اگرچہ یہ تھا کہ انسان حواس کی تمام سطحوں سے اوپر ہو جائے۔ ایسے اعلیٰ احساس تک جائے جہاں عام طور پر اس کی پہنچ نہیں ہوتی لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ جسمانی تھکن اور تحریک سے مقصد حاصل کرنے کی خواہش بھی ساتھ تھی، پورے عمل میں نفسیاتی سکون پانے اور لذت اور مسرت پانے کی آرزو بھی موجود تھی۔



’آند کا پیکر‘  
بدھ (دھیان مدرا)  
کشمیر، ساتویں صدی  
(پرنس آف ویلس میوزیم، بمبئی)

ہندوستانی فنون لطیفہ میں آئند، آرزو، خواہش اور مقصد ہے۔ یونانی اصطلاح ”کھارکس“ نتیجہ ہے۔ اسی طرح جس طرح رس نتیجہ بھی ہے اگرچہ رس صرف نتیجہ نہیں ہے۔ (رس اور کھارکس دونوں طبی اصطلاحیں ہیں) لیکن رس اور آئند دونوں کھارکس کے برعکس تخلیق اور تخلیق کے پورے عمل میں نغمہ ریز لہروں کی مانند شامل ہیں کھارکس تخلیقی اظہار کا فطری اور نفسیاتی نتیجہ ہے۔ ہندوستانی رقص اور موسیقی نے یہ احساس شدت سے عطا کیا کہ بندو (Bindu) یعنی شعور کی روشنی آئند اور رس کا سرچشمہ ہے۔ کھارکس بنیادی طور پر نتیجہ ہے۔ آئند کی طرح تخلیق کے پورے عمل میں مسرتوں اور لذتوں اور نغمہ ریز لہروں کی طرح جاری و ساری نہیں ہے۔ رس کی طرح تجربہ کی روح ذکاوت کے تخلیقی عمل کی خوشبو اور تخلیق کی روشنی اور اس کے جادو اور سامعین، ناظرین یا قارئین کے ذہن اور جذبے کے آہنگ سے رشتوں کا حسن نہیں ہے۔ آئند اور رس کی طرح مسرت آمیز بصیرت تک کا سفر نہیں ہے۔ مسرت سے بصیرت افروز مسرتوں اور لذتوں تک جانے اور تمام مسرتوں اور بصیرتوں کو ایک وحدت کی صورت میں دیکھنے پانے کی آرزو نہیں ہے۔ آئند آزاد جمالیاتی احساس یا جذبہ ہے جو ماورائی روشنی (پارہ کاش) سے سرشار ہے۔ ہندوستانی جمالیات میں ”آئند کا تصور غیر معمولی حیثیت رکھتا ہے۔ تمام تخلیقات کا بنیادی مقصد آئند اور آئند کی وحدت کی تلاش اور اس وحدت کا حصول ہے۔ تخلیقی عمل کی ابتداء آئند کے احساس سے ہوتی ہے۔ یہ احساس آہستہ آہستہ پھیلتا ہے۔



آئند اور آئند کی وحدت  
عورت اور درخت  
فطرت اور وجود کے رشتے کا عرفان  
(بھاڑہٹ، دوسری صدی ق۔ م)  
(انڈین میوزیم کلکتہ)

## ● اظہار کا حسن

● ہندوستانی جمالیات میں اظہار کے حسن کا مطالعہ جمالیاتی تجربے سے علاحدہ ممکن نہیں ہے اس لیے کہ تجربہ اور اظہار کی وحدت ہی فن ہے۔ صورت یا فارم سے موضوع کو علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ تخلیقی ذکاؤں نے موضوع سے ذہنی اور جذباتی رشتہ قائم کرتے ہوئے اسے ہمیشہ اس کے اپنے فارم کی صورت میں محسوس کیا ہے۔ تری مورتی، متھر اکا بدھ، نٹ راج عمدہ مثالیں ہیں، ان پیکروں کے فارم کو موضوع سے بھلا کس طرح علاحدہ کیا جاسکتا ہے؟ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے تخلیقی ذکاؤں نے تخلیقی سطح پر اپنے جمالیاتی وجدان میں انہیں ان ہی صورتوں میں محسوس کیا تھا، موسیقی کے آہنگ اور مندروں کی تعمیر میں بھی تجربہ اور اظہار کی وحدت ہی متاثر کرتی ہے۔ اظہار کے حسن کا مطالعہ ہو گا تو موضوع کے حسن کے ساتھ ہو گا۔

شاعری کے تعلق سے الزکواروں (Alankars) پر جو بحثیں ہوئی ہیں وہ بظاہر ایک دوسرے سے جتنی بھی علاحدہ نظر آئیں شاعری کے جمالیاتی تصورات اور بنیادی موضوعات کو ساتھ لیے ہوئی ہیں۔ الزکواروں پر گفتگو کا جو سلسلہ جاری رہا وہ صرف اس لیے کہ شاعری کی داخلی فطرت اور اس کی عظمت کی بہتر پہچان ہو سکے اور یہ بتایا جاسکے کہ کلام میں الفاظ، علامات اور استعارات اور تمثیل اور تجربہ وغیرہ کی سطح کیا ہے۔ یہ کس حد تک تجربوں کا جلوہ بنے ہیں شاعری میں چونکہ معاملہ لفظوں کا ہے اس لیے اسے اس طرح موضوع بنانا ضروری بھی تھا، دوسرے فنون کی صورتوں کے مقابلے میں لفظوں کی صورتیں یقیناً کمزور ہوتی ہیں، لہذا شاعر کے معیار کے پیش نظر ان کی بہتر صورتوں پر اظہار خیال کرنا ضروری تھا، اس کے باوجود یہ محسوس ہوتا ہے کہ کوئی بحث یا کوئی نظریہ اظہار کو تجربے سے علاحدہ کر کے دیکھنا نہیں چاہتا، یہ بحث اس لیے ہے کہ تجربوں کی قدر و قیمت کا بہتر احساس دلایا جاسکے اور بہتر شعری تجربوں کو بہتر اظہار میں جلووں کی طرح محسوس کیا جاسکے۔

الزکار (Alankar) وہ وسائل ہیں جو کلام کو آرائش و زیبائش کے اعلیٰ ترین مقام تک لے جاتے ہیں۔ کلام کی آرائش و زیبائش موضوع یا تجربے سے علاحدہ نہیں ہوتی، تجربے کی روشنی لفظوں اور استعاروں کو منور کرتی ہے۔ جے دیو (تیرہویں صدی عیسوی) نے شعری تجربہ اور الزکاروں کے رشتے کی وضاحت کرتے ہوئے یہ کہا تھا کہ یہ رشتہ آتش و حرارت کا رشتہ ہے۔ الزکار ان کے نزدیک ایسا جلوہ یا ایسی حرارت ہے جو تجربے کے بطن سے پھوٹتی ہے۔

یہ حرارت نہ ہو تو آتش اور تجربے کی بھلا پہچان کس طرح ہو سکتی ہے۔

چھٹی صدی عیسوی میں بھامہ (Bhama) (کشیر۔ مصنف کاویہ لکار) اور دندی (Dandi) (دکن۔ مصنف کاویہ درشن) نے یہ بتایا تھا کہ موضوع یا تجربہ سے علاحدہ الزکاروں پر گفتگو کرنے والے پوری سچائی پر گفتگو نہیں کرتے۔ شبد میں اتنی طاقت اور اتنی توانائی ہے کہ وہ اپنے حسن کے ساتھ موضوع کو مرکز نگاہ بنا دیتے ہیں۔ شبد سے جذبات کے رنگ ظاہر ہوتے ہیں، کلام پڑھنے والوں پر ان رنگوں کے گہرے اثرات ہوتے ہیں۔ دامن (Vamana) (کشیر و کاویا لکار سوتر، کے مصنف) اور ادبھٹ (Udabhata) (کشیر۔ آٹھویں / نویں صدی عیسوی کاویہ لکار سار سگرہ کے مصنف) نے شبد کی قدر و قیمت کا اندازہ کرتے ہوئے موضوع کے حسن اور اظہار کے حسن کی وحدت کا احساس بالیدہ کیا اور یہ بات واضح

کردی کہ الزکار کا مقصد لفظوں کا کھیل یا لفظوں کا تماشا نہیں ہے۔ شبد ایک انتہائی تہ دار معنی خیز لفظ ہے۔ ’اوم‘ شبد کا سب سے معنی خیز استعارہ ہے۔ شبد تصویر بھی ہے اور آواز بھی۔ حسی تجربے کا نقش بھی ہے اور کلام کا مفہوم بھی۔ حسی تصور جو صورت خلق کرتا ہے اس کی تصویر شبد سے اجاگر ہوتی ہے۔ اس کے آہنگ اور اس کے رنگ سب اسی سے ابھرتے ہیں ڈنڈی، بھامہ، ادبھٹ، دامن، رودرات (Rudrata) آئندہ وردھن اور آچار یہ ممت (Mammata) سب شبد کی ہمہ گیر معنویت سے واقف نظر آتے ہیں۔ ان میں کوئی بھی آچار یہ ایسا نہیں جو موضوع اور الزکاروں کو علاحدہ کر کے دیکھتا ہو۔ ڈنڈی نے کلام کے خوبصورت لباس کا نہیں بلکہ کلام کے خوبصورت جسم کا ذکر کیا ہے۔ یہ بتایا ہے کہ فنکار کے خوبصورت لفظوں کے بطن میں فنکار کے خوبصورت جذبات ہوتے ہیں، الفاظ احساس اور جذبے کے اظہار کے ذرائع ہیں، الزکاروں کا حسن ایسا ہو جو تجربوں کے حسن سے جنم لے اور ان کا ترجمان بن جائے، دامن نے کاویہ الزکار ستر میں اسلوب، ڈکشن اور اظہار پر مفصل گفتگو کی ہے اور الزکاروں کو کلام کی روح یا آتما سے تعبیر کیا ہے۔ لفظوں کی توانائی، صفائی، بزرگی اور حسن کو خیالات کے لیے ضروری جانا ہے خیال کے ثقافت کے مطابق شبد استعمال کیے جائیں تاکہ خیال کا حسن دوسروں تک پہنچ سکے۔ آئندہ وردھن نے تخلیقی فن کی عظمت کو سمجھتے ہوئے استعاروں، علامتوں اور اشاروں کو اہمیت دی اور ”شبد“ کے مفہوم کے دائرے کو وسیع تر کر دیا۔ دھونی کاویہ (Dhynikavya) کے نظریے نے ”رس دھوی“ (Rasa Dhavi) کی اہمیت کا احساس بڑھا دیا۔ کلام کی رمزی خوبیوں پر پہلی بار سنجیدگی سے غور کیا جانے لگا۔ شبد رمز بن گیا جو سامنے ہے وہی سب کچھ نہیں ہے اس کے بطن میں اور بھی بہت کچھ ہے۔ اظہار کے حسن میں ایک بڑی اہم جہت پیدا ہوئی جسے ہندوستانی جمالیات کے علماء نے بڑی شدت سے قبول کیا اور اس جہت کے مختلف پہلوؤں پر غور کر کے اظہار خیال کیا۔ محسوس کیا کہ بڑے تخلیقی فنکاروں کے شبد اپنی رمزی خصوصیات کو لیے بلند یوں پر روشن رہے ہیں اور عام دیکھنے اور محسوس کیے ہوئے حسن سے کہیں بلند اور عظیم تر حسن اور اس حسن کی جہتوں سے آشنا کرتے ہیں۔ لنتک (Kuntaka) نے وا کر وکتی (Vakarokti) کی اصطلاح استعمال کی اور شبدوں کی دل میں اتر جانے والی کیفیتوں کا احساس دلایا۔ شاعری کی زبان اور اس کے ڈکشن کو عام بول چال کی زبان سے مختلف بتایا، زبان اور ڈکشن کے حسن کو فنکار کی تخلیقی صلاحیتوں کے پیش نظر دیکھنے پر اسرار کیا۔ اس طرح تخلیقی عمل اور فنکار کی شخصیت، موضوع یا تجربہ اور اسلوب بیان کے ساتھ توجہ کا مرکز بن گئی۔ کھمندر (Ksmendra) ممت (Mammata) وشنو ناتھ دیو (Vishvanath Deva) جگن ناتھ (Jagannath) سب شبد کے حسن پر اظہار خیال کرتے ہیں لیکن ان میں کوئی ایسا نہیں ہے جو اظہار کے حسن کو تجربے کے حسن سے علاحدہ کر کے دیکھتا ہو۔

الزکاروں پر جو گفتگو ملتی ہے وہ تخلیقی تجربوں سے رشتہ رکھتی ہے، رس کے ہمہ گیر تصور کو پاتے ہی موضوع اور اظہار کا فرق ختم ہو گیا۔ تجربہ رس بن گیا اور لفظ کی تخلیق اور اس کے انتخاب کا معاملہ پورے تخلیقی عمل میں شامل ہو گیا الزکاروں کو لفظی بازیگری سے تعبیر کرنے والے بعض لوگوں کا ذہن وشنو ناتھ دیو نے بالکل صاف کر دیا۔ جنوبی ہند کے اس بڑے آچاریہ نے 1598 میں سنسکرت کی بوطیقا کا دامن وسیع کر دیا، ”سہاتھ سدھاسندھو“ ان کی معروف تصنیف ہے جس کے کئی نسخے محفوظ ہیں۔ غالباً ابھی تک یہ کتاب شائع نہیں ہوئی ہے، ممت کے ”کاویہ پرکاش“ اور وشنو ناتھ کے ”سہاتھ درپن“ کی طرح سہاتھ سندھو، بھی ایک اہم کارنامہ ہے۔ وشنو ناتھ دیو نے سولہویں صدی کے کم، بیش تمام انتقادی نظریات و تصورات کا جائزہ لیا ہے اور بعض قدیم آچاریوں سے اختلاف بھی کیا ہے۔ اختلاف کرتے ہوئے انہیں غلط فہمی بھی ہوئی ہے مثلاً شبد اور ارتھ کی شاعری کو دو مختلف قسم کے شعری تجربوں سے تعبیر کرتے ہوئے باہمہ، ادبھٹ، آئندہ وردھن اور ممت سے خواہ مخواہ اختلاف کیا ہے حالانکہ ان چاروں نے شبد اور ارتھ یا شبد کاویہ اور ارتھ کاویہ کو الگ الگ نہیں دیکھا ہے۔ وشنو ناتھ دیو کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اکھنڈ (Akhandā) کی اصطلاح استعمال کر کے لفظ اور تجربے کی وحدت اور ’وی بھو‘، ’انو بھو‘، ’سپاری بھو اور ’ستھی بھو کی آمیزش اور تجربہ اور مسرت

سرمدی کی وحدت کا احساس انتہائی گہرا کیا ہے۔ تخلیقی عمل کی پراسرار کیفیت پر نظر رکھی ہے اور شاعری کی عظمت کا احساس عطا کیا ہے۔ جمالیاتی انبساط اور مسرت سرمدی کی اہمیت کو سمجھاتے ہوئے یہ کہا ہے کہ شاعری کا بنیادی مقصد جمالیاتی انبساط عطا کرنا ہے۔ جمالیاتی انبساط کا تصور بھی انتہائی ارفع اور جمیل تر اور جلیل تر ہے۔ مسرت سرمدی کے لیے انہوں نے ”برہمانند سہودر“ (Brahma Nanda Sahudara) کی اصطلاح استعمال کی جو انتہائی غیر معمولی جمالیاتی انبساط یا آئندگی کی جانب اشارہ کرتی ہے۔ وشنو ناتھ دیو نے شبد کی جگہ واکیہ کے استعمال کو پسند کیا ہے اور فکری طور پر دائندی (Dandi) اور وشنو ناتھ سے قریب ہو گئے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ عام معمولی ہملے یا واکیہ کو شاعری سے تعبیر نہیں کیا جاسکتا۔ شاعری تو وہ ہے جو واکیہ میں فنکار کے احساس اور جذبے کے رنگوں اور روشنیوں کو لیے ہوئے ہو۔ وشنو ناتھ دیو لفظوں میں احساس، جذبہ، تخیل اور تجربے کی رمز کی کیفیتوں کو شامل کر کے اظہار کے حسن کی عظمت بڑھا دیتے ہیں۔ لفظوں کی آرائش و زیبائش کی کیا اہمیت ہے جب تجربے بے جان ہوں؟

بھرت نے ”نایہ شاستر“ میں شاعری پر اس طرح روشنی ڈالی ہے۔

”ذرا دیکھنے والے کو اچھی شاعری ہی متاثر کر سکتی ہے، وہ شاعری جو نازک اور خوبصورت لفظوں میں ڈھلی ہوئی آسانی سے سمجھا جاسکے۔ جو رقص سے ہم آہنگ ہو جائے اور جس سے مختلف قسم کے کنی رس حاصل ہوں۔“

(نایہ شاستر Natyashastra دو سو سال قبل مسیح)

بھامہ (Bhamaha) نے کہا ہے:

”لفظ اور خیال کی خوبصورت ہم آہنگی سے شاعری جنم لیتی ہے:

(کاویہ الزکاء Kavyalankara چھٹی صدی عیسوی، کشمیر)

ڈنڈی (Dnadi) نے لکھا ہے:

”شاعری کا بدن مناسب لفظوں کی خوبصورت ترتیب کی خوشبو لیے ہوتا ہے یہ خوشبو جو کچھ کہتی ہے سرگوشی کرتی ہے“

(کاویہ درشن Kavyadarsa، کن، پچھنی صدی عیسوی)

وامن (Vamana) نے تحریر کیا ہے۔

”شاعری لفظوں کے حسن سے آراستہ ہوتی ہے، لفظوں کے پیش نظر اس میں کوئی خامی نہیں ہوتی۔“

(کاویہ الزکاء سوترا Kavya Alankarasutra، کشمیر آٹھویں صدی عیسوی)

دوسری جگہ تحریر کیا ہے:

”اسلوب شاعری کی روح ہے“

(کاویہ الزکاء سوترا)

رد رٹ (Rudrata) نے کہا ہے:

”بلاشبہ لفظ اور خیال کی خوبصورت آمیزش اور ہم آہنگی کے بغیر شاعری جنم نہیں لے سکتی“

(کاویہ الزکاء Kavya Alankara، کشمیر، نویں صدی عیسوی)

آندو ر دھن (Anandvardhan) نے لکھا ہے:

”اشاریت شاعری کی روح ہے، اور اشاریت کا انحصار لفظوں کے مناسب انتخاب پر ہے“

(دھونیالوک ورت، Dhvanyaloka، کشمیر۔ نویں صدی عیسوی)

دھنن (Dhananjaya) نے تحریر کیا ہے:

”دنیا میں کوئی ایسی چیز نہیں ہے کہ جسے شاعر کا تخیل چھو لے اور اس سے ’رُس‘ پکڑنے نہ لگے“

(دساروپک، مالوہ۔ Dasarupaka دسویں صدی عیسوی)

کنتک (Kuntaka) کا خیال ہے کہ:

”شاعری لفظ اور خیال کی خوبصورت وحدت کا نام ہے:

(وکر وکت جیو، Vakroktijivita، گیارہویں صدی عیسوی)

بھوج (Bhoj) نے کہا ہے:

”شاعری کو عیب سے پاک ہونا چاہیے۔ اس میں لفظوں کا جمال ضروری ہے۔ انداز بیان اور انداز گفتگو میں ’رُس‘ بھرا ہو“

(دھارنیش بھوج۔ سر سوتیکٹھا بھارنا Sarasvati kantha bharana)

(گیارہویں صدی عیسوی)

ممٹ (Mammata) نے تحریر کیا ہے:

”شاعری کو فنی نقائص سے پاک ہونا چاہیے، شاعری تصور اور لفظ کے اندر جنم لیتی ہے، ایسا بھی ہوتا ہے کہ آواز سنائی نہیں دیتی صرف آہنگ موجود ہوتا ہے کہ جس سے ہم متاثر ہوتے ہیں۔

(کاویہ پرکاش Kavyaprakasha)

(گیارہویں صدی عیسوی اس کی ستر شریں لکھی گئی ہیں)

ہیم چندر (Hemchandra) نے لکھا ہے۔

”شاعری میں خیال اور لفظ دونوں کی اہمیت ہے۔ دونوں کا توازن قائم رہنا چاہئے۔ انداز بیان ایسا ہو کہ جس سے تاثرات گہرے ہوں“

(کاویہ نشاس، Kavyanushasana) بارہویں صدی عیسوی)

مہاپاتر وشنا تھ (Vishvanatha) نے ساہتیہ درپن میں لکھا ہے:

”کوئی بھی جملہ، جو رس سے بھرا ہو شاعری ہے۔ کوئی بھی جملہ کہ جس سے لذت حاصل ہو، انبساط ملے شاعری ہے“

(ساہتیہ درپن، Sahityadarpana) 1300-1380 عیسوی)

ان خیالات کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ ہندوستان میں لڑیچر اور فنون کے تئیں بڑی بیداری تھی، سنسکرت بوطیقہ نے شاعری اور آرٹ کا ایک اعلیٰ معیار قائم کیا تھا، صدیوں پہلے ہندوستان میں نظام جمال کا ایک معنی خیز مستحکم نظریہ موجود تھا۔ ان آچاریوں میں رس کو اہمیت دینے والے بھی موجود ہیں اور وہ بھی جو اظہار کے حسن، انکار، ریت، اور دھون کی قدر و قیمت جانتے ہیں انکار، ریت اور فارم کی جمالیاتی وحدت پر زور دیتے ہیں، انکار کو ایک علاحدہ موضوع بنانے اور اس پر گفتگو کرنے کا مقصد یہ ہے کہ اظہار کے حسن کی قدر و قیمت کا بھی اندازہ ہو سکے۔ ڈنڈی، ادبھٹ، وامن، ردھت، آندوردھن، راج ششکھر، اچھیوگیت، جے دیو، ودیادھر، ان میں کوئی بھی معلم جمالیات صرف انکار، ریت یا دھون کی اہمیت

نہیں جتاتے، اظہار کے حسن کو طرح طرح سمجھانے کا مقصد یہ ہے کہ شاعری میں جو تجربے اور جذبات پیش ہوں وہ اظہار کے حسن کو لیے ہوں۔ اضطراب، دہشت، خواب، خوشی، غم، کے تجربے اور جذبے مناسب لفظوں کے حسن کو لیے ہوئے ہوں۔ اسلوب سجا سبایا ہو، تاکہ کشش محسوس ہو۔ آچار یہ بھامہ شاعری یا مجموعی طور پر فن کے لیے مبالغے اور جمالیاتی پیچیدگی کو اہمیت دیتے ہیں ان کا خیال ہے کہ اس طرح فن میں پراسرار فضا قائم ہوتی ہے۔ فن کو ایک طلسم بنانا عمدہ تخلیقی عمل کا تقاضا ہے لیکن وہ صرف اظہار کے حسن ہی کو اہمیت نہیں دیتے، ان کا بالیدہ انتقاد شعور اس سچائی سے واقف ہے۔ تجربہ، جذبہ، احساس یہ سب بنیاد کی حیثیت رکھتے ہیں، اظہار کے حسن میں جتنا بھی اضافہ کیجئے اگر تجربہ، جذبہ یا احساس تابندہ اور روشن نہیں ہے تو پیکش یا اسلوب کی کوئی حیثیت نہیں رہتی۔ اسی طرح وامن صنائع بدائع کو زیادہ اہمیت نہیں دیتے، وہ جمالیاتی انبساط پانے کے لیے موضوع اور ہیئت کی جمالیاتی ہم آہنگی اور وحدت کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ آچار یہ ردِ صنائع بدائع کو اسی حد تک ضروری سمجھتے ہیں کہ جس حد تک کلام کی طلسمی کیفیت کو قائم رکھنے کے لیے ضروری ہو۔ سنسکرت کے آچار یوں نے شاعری کی جمالیات کی ایک اعلیٰ سطح قائم کر کے ہندوستان کی بو طبقا کا ایک اعلیٰ جمالیاتی معیار قائم کیا ہے۔ اندازہ کیجئے کس زمانے میں جمالیات کے یہ علماء تشبیہ، استعارہ، لفظوں کے طلسم، پیچیدہ کلامی، ایہام گوئی، تجربوں کے رس، صنائع بدائع، معنوی وصف اور لفظوں کی چمک دمک پر اظہار خیال کر رہے تھے۔ شعریات اور جمالیات کی تاریخ میں یہ سب پہلے باب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اظہار کے حسن کے سلسلے میں ایک معنی خیز اصطلاح دھونی (Dhavanī) استعمال ہوئی ہے۔ ابھیوگپت نے اس اصطلاح کو معنویت بخشی ہے۔ اس اصطلاح کا تعلق جہاں شعری لسانیات سے ہے وہاں فارم یا صورت کی جمالیات سے بھی گہرا ہے۔ ہندوستانی آچار یوں کے لیے شعری لسانیات ایک بنیادی موضوع رہا ہے اور اس اصطلاح کا استعمال عموماً اس کے تعلق سے ہوا ہے۔ رفتہ رفتہ اس کی معنویت پھیلتی گئی ہے اور لفظوں، تشبیہوں اور استعاروں کے آہنگ کا مطالعہ بھی اس کے ذریعہ ادبی تنقید میں شامل ہو گیا ہے۔

بنیادی طور پر یہ نظریہ صوت ہے 'دھون، یادھونی کے معنی ہیں آواز اور آواز کی گونج، کلام کا آہنگ لفظوں کی گونج اور ان کے ارتعاشات کہ جن کے ذریعہ 'رس' اور آئند حاصل ہوتا ہے۔ یہ اصطلاح بھی محض فارم یا صورت تک محدود نہیں ہے۔ ارتعاشات اپنی غنائیت کے ساتھ موضوع کی رمزی کیفیتوں سے آشنا کرتے ہیں۔ دھون یا دھونی ایسی غنائی آواز ہے جو موضوع کے اشارتی مفہیم کو مختلف آہنگ کے ساتھ پیش کرتی ہے جو شہد سامنے ہوتے ہیں وہ اپنا باطنی آہنگ بھی رکھتے ہیں لہذا غنائی آواز باطنی آہنگ سے آشنا کرتے ہوئے اشارتی مفہیم تک لے جاتی ہے، آواز، گونج، آہنگ اور غنائیت جمالیاتی اشاروں کی صورتیں اختیار کر کے ذہن کو مفہیم کی جمالیاتی جہتوں تک لے جاتی ہیں، کلام کی نفسی قاری اور فن کار شہ بن جاتی ہے۔

علمائے جمالیات نے لب و لہجہ کی اہمیت واضح کی اور یہ بتایا کہ دھون یا دھونی رشتے کا ذریعہ بھی ہے اور موضوع کا آہنگ بھی۔ احساسات کے زیر و بم اور ان کے آہنگ زیادہ توجہ طلب بن گئے۔ جو الفاظ سامنے ہیں وہی سب کچھ نہیں ہیں، ان کے آہنگ یا ان کی غنائی کیفیتوں سے رشتہ قائم کیا جائے تو رمزی کیفیتوں کو سمجھنے میں آسانی ہوگی نیز موضوع کے آہنگ سے احساساتی اور جذباتی رشتہ قائم ہوگا۔ دھون سدھانت کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ شعری لسانیات میں لسانی اظہار کی اہمیت کم ہو گئی اور جذبات اور محسوسات لہجے کے آہنگ، غنائی اشاریت اور تجربے کی جمالیاتی کیفیتوں کی اہمیت زیادہ ہو گئی۔ تخلیق کی طلسمی جمالیاتی فضا توجہ طلب بن گئی، دھون سدھانت نے رس اور آئند پانے اور ان سے لطف اندوز ہونے کا ایک تازہ تصور دیا جو ہندوستانی جمالیات میں ایک مستقل عنوان کی حیثیت رکھتا ہے۔

دھونی سدھانت کو شدت سے قبول کرنے والوں نے یہاں تک کہا کہ شاعری جذبہ یا اسلوب نہیں بلکہ لہجہ ہے۔ مقصد یہی تھا کہ لہجہ یا لہجہ کا آہنگ جو لفظوں کی غنائیت کی دین ہے شعر کے حسن تک لے جاتا ہے۔ لفظوں کی غنائیت موضوع کے حسن کی دین ہے۔ لہجہ موضوع کے حسن اور

اظہار کے حسن کا نتیجہ ہے ان کی وحدت کی علامت ہے۔ آندوردھن مٹ، ابھیوگیت وغیرہ نے اس بات کی وضاحت کر دی ہے کہ تمام غنائی اشارے جذبات اور محسوسات کی وجہ سے وجود میں آتے ہیں۔ لہذا وہ اپنی فطرت میں جذباتی اور محسوساتی ہوتے ہیں۔

دھونی سدھانت کی ابتداء لفظ ومعنی کے مطالعے سے ہوئی اور رفتہ رفتہ اس کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا گیا، رمز اور رمز بلوغ نے اس مطالعے کو شعریت اور دوسرے فنون تک پہنچا دیا۔ رمزیت اور اشاریت کی جمالیات موضوع بن گئی۔ ادبی تنقید نے اسے اس طرح اپنایا کہ قواعد نویسوں نے اس سدھانت کی جانب پھر گھوم کر نہیں دیکھا۔ نقادوں نے آواز اور آہنگ کے جوہر کو فنکار کی تخلیقی فکر اور موضوع کے تعلق سے پانے کی کوشش، لفظ اور لفظ کے رشتے کی قوت کے ذریعہ موضوع، پیکر یا میج اور جذبے تک پہنچنے کی کوشش کی۔ رمزیت یا اشاریت کو احساس اور جذبے کی صورتوں سے تعبیر کیا گیا۔ یہ کہا گیا کہ اشاریت یا رمزیت کا اظہار دو طریقوں سے ہو سکتا ہے۔ الفاظ استعاروں کی صورتوں میں جلوہ گر ہوں یا عام تجربوں میں ہوتے کی تبدیلی ایسی ہو کہ یہ تجربے جاذب نظر بن جائیں۔ جب الفاظ استعاروں کی صورت جلوہ گر ہوتے ہیں تو رمزیت بہت گہری ہو جاتی ہے۔ آندوردھن کے دھونی آلوک (Dhavanyaloka) نے جہاں دھونی کو ایک معنی خیز ادبی اصطلاح کے طور پر استعمال کیا وہاں ابھیوگیت کی تشریحوں نے اس اصطلاح کی معنوی جڑوں کو اور نمایاں کر دیا، آچاریوں نے دھونی کو اس طرح سمجھانے کی کوشش کی کہ الفاظ کنول کے سیکڑوں خوبصورت پھولوں کی مانند ایک جاذب نظر ہار بن جاتے ہیں جو ہار گوندھنے والے کے احساس اور جذبے کے آہنگ کو لے کر، استعاروں کی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں، جذبات اور احساسات کا مطالعہ ان استعاروں کا مطالعہ ہے اور ان استعاروں کا مطالعہ احساسات اور جذبات کا مطالعہ ہے۔ لفظوں کی گونج ذات کے ارتعاشات کو پیش کرتی ہے۔ یہ گونج آہنگ اور آہنگ کی وحدت کا جمالیاتی احساس عطا کر کے رس سے آشنا کرتی ہے اور آندریا جمالیاتی مسرت دیتی ہے۔

دھونی سدھانت کا ایک بڑا کارنامہ یہ ہے کہ شاعری کو چتر یا تصویر سمجھنے والے اس سچائی پر غور کرنے لگے کہ چتر یا تصویر کا تصور رمزیت یا اشاریت کے بغیر نہیں کیا جاسکتا وہ حسن ہی کیا جو رمزیت یا اشاریت سے عاری ہو، حسن کی معنوی جہتیں بھی ہوتی ہیں اور اس کے اپنے ارتعاشات بھی ہوتے ہیں، چتر کے آہنگ کو پایا جائے تو اس کی رمزیت کو بھی پایا جاسکتا ہے۔ جس طرح آہنگ رمز کو پانے کا ذریعہ ہے اسی طرح آہنگ کو پانے کا ذریعہ ہے۔ اس تصور نے مختلف جمالیاتی اسالیب کے مطالعے میں بڑی مدد کی۔ جمالیاتی اسالیب کا آہنگ اور ان کی استعاراتی صورتیں مددگار ثابت ہوئیں۔ آچاریہ مٹ نے دھونی کے تصور کو نقطہ عروج پر پہنچا دیا۔ انہوں نے تخلیقی فنکار کے ذہن اور پورے تخلیقی عمل کو بڑی اہمیت دی۔ یہ بتایا کہ بہتر تخلیقی صلاحیتوں کے بغیر استعاروں کی تخلیق نہیں ہو سکتی۔ نیز اشاریت یا رمزیت اور لفظوں کا آہنگ جنم نہیں لے سکتا۔ تخلیقی فنکار کا ذہن موضوع کو پا کر لذت آمیز کرب کا شکار ہوتا ہے لہذا اس میں کشادگی پیدا ہوتی ہے۔ یہ ذہن پھیلتا ہے (Vistara) موضوع کا جوہر جس کا تعلق عشق سے ہو یا المیہ سے زندگی کی تمنی سے ہو یا اس کی شیرینی سے پھلنے لگتا ہے۔ اس طرح تخلیقی فنکار یہ محسوس کرتا ہے جیسے خود اس کا ذہن پکمل رہا ہے۔ اس عمل کا آہنگ لفظوں کی تلاش کرتا ہے۔ الفاظ مل جاتے ہیں تو ان کے انتخاب کا سلسلہ قائم ہوتا ہے۔ لفظوں کے آہنگ کو مناسب پاکر الفاظ منتخب ہو جاتے ہیں اور آہنگ اور آہنگ کی وحدت سے جمالیاتی تجربے سامنے آنے لگتے ہیں اور تخلیقی ذہن کی توسیع کے احساس کے ساتھ یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ فنکار کا احساس اپنے آہنگ کے ساتھ لفظوں اور استعاروں میں سرایت کر گیا ہے۔

آچاریہ مٹ کی ”کادیہ پرکاش“ کی مقبولیت کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ اس کی کم و بیش پچاس تشریحوں دریافت ہو چکی ہیں، کہا جاتا ہے کہ ”کادیہ پرکاش“ کو ادبی تخلیق سمجھ کر پڑھا گیا ہے اور اس کے نسخوں کو محفوظ کیا گیا ہے۔ بھامہ (Bhama) نے انکار کے تصور کو اہمیت دی اور ساتویں صدی میں اپنے اعلیٰ تنقیدی افکار و خیالات کے ساتھ ایک مستقل عنوان بن گئے۔ اُدبھٹ (آٹھویں صدی) اور ردرٹ (دسویں

صدی) نے بھامہ کے انکار کے تصور کو صرف قبول ہی نہیں کیا بلکہ اس میں نئی معنوی جہتیں بھی پیدا کیں اور اپنے نقش چھوڑ گئے (نویں صدی) نے 'ریت' (اسلوب) کا جمالیاتی تصور پیش کیا اور اسالیب کے مطالعے کے لیے نئی راہوں کا تعین کیا۔ آندوردھن (نویں صدی) نے رزیت اور اشاریت پر سیر حاصل گفتگو کی اور رمر کو شاعری کی روح قرار دیا۔ اہیوگپت (دسویں / گیارہویں صدی عیسوی) نے رزیت اور اشاریت کی جمالیاتی خصوصیتوں کو اس طرح اہمیت دی کہ تخلیقی فنکار کے احساس اور جذبے کو اشاروں اور استعاروں سے علاحدہ کر کے دیکھنے والے اور استعاروں کو جذبے اور احساس سے الگ کر کے گفتگو کرنے والے حیرت زدہ رہ گئے۔ آچاریہ مٹ (1050ء-1100ء) نے کاویہ پرکاش میں دھونی کے تصور کو صرف تصور یا نظریے کی صورت میں پیش نہیں کیا بلکہ 143 اشعار کی تشریحیں بھی کیں اور ان کا تنقیدی جائزہ لے کر عملی تنقید کی ایک عمدہ مثال پیش کی، دھونی سدھانت ایک واضح انتقادی تصور کی صورت جلوہ گر ہوئی۔

کاویہ پرکاش' جو دس ابواب میں منقسم ہے جمالیاتی تنقید کی تاریخ میں ایک مستقل باب کی حیثیت رکھتا ہے۔ ابتداء میں منتخب اشعار (کارٹھیں) ہیں جو آچاریہ مٹ کے بہتر انتقادی شعور کو واضح کرتے ہیں، ان کے بعد ان اشعار کی تفسیریں ہیں، جو ناقد کے جمالیاتی فکر و احساس کی غماز ہیں۔ شبد اور آہنگ اور رزیت اور اشاریت کے رمر پر گہری نظر ملتی ہے۔ تجرباتی انداز متاثر کرتا ہے، آچاریہ مٹ نے آندوردھن کے تصور رمر سے بہت کچھ حاصل کیا ہے لیکن اپنی بے پناہ انفرادی فکر سے زیادہ متاثر کیا۔ آچاریہ مٹ نے کہا ہے کہ لفظ و معنی کی وحدت کے بغیر شاعری کا کوئی تصور پیدا نہیں ہو سکتا۔ الفاظ تگنے بن جائیں محض آرائشی نہ ہوں، لفظ اور احساس کی وحدت کی پہچان ہوتی رہے آرائش وزینت شاعری میں ہوتی ہے لیکن وہ خارجی نہیں باطنی ہوتی ہے، لفظوں کا بہتر انتخاب اور ان کی معنوی جہتیں اور جہتیں اہمیت رکھتی ہیں، شعر کا بہتر تاثر اس وقت تک قائم نہیں ہو سکتا جب تک کہ حسن کا احساس بالیدہ نہ ہو۔ حسن کا بالیدہ احساس ہی اظہار کے حسن کا ضامن ہے۔ تجربے کا رس ہی شبدوں کا رس ہے جب تک رس اور آندہ حاصل نہ ہو اس وقت تک شعری تجربہ ناقص ہے۔ تفصیلی مفاہیم اعلیٰ شاعری کو سمجھنے میں مدد نہیں کرتے۔ رمری معنویت پر نظر رکھنا ضروری ہے۔ آچاریہ مٹ نے جہاں شاعری یا فن کی عظمت کی نشاندہی اس طرح کی وہاں انہوں نے قاری کے جمالیاتی شعور کی عظمت کی جانب بھی اشارے کیے۔ یہ خاموش اشارے دعوت غور و فکر دیتے ہیں فن کی رزیت کو سمجھانے کے لیے ایسے ذہن کی بھی ضرورت ہے جو رمر اور ان سے وابستہ احساس اور جذبے کی جمالیاتی سطح کو سمجھ سکتے۔ آچاریہ مٹ کے تصور کا تقاضا یہ تھا کہ لفظوں کے ساحر شعراء اور شاعری کو لفظوں کی ساحری تصور کرنے والے اشاروں، کنایوں اور رمری کیفیتوں کی جمالیاتی خصوصیتوں سے آگاہ ہو جائیں۔

اظہار کے حسن کے تعلق سے آچاریہ مٹ کا جمالیاتی تصور اپنی مثال آپ ہے جدید عہد میں اس کی ہمہ گیر معنویت دعوت غور و فکر دیتی ہے۔ دھونی (Dhvani) کی اصطلاح تمام فنون کے اظہار کے حسن کو اپنے دائرے میں کھینچ لیتی ہے۔ آٹھویں صدی عیسوی کے بعد علمائے جمالیات نے اسے شعری مسئلہ تصور کیا ہے اور پھر رفتہ رفتہ اس اصطلاح کی معنویت نے تمام فنون کو اپنے دائرے میں لے لیا۔ اظہار اور اس کے حسن کی جہتوں کا مطالعہ کرتے ہوئے اس میں تہہ داری پیدا کی گئی۔ ابتدا میں لفظ اور اس کی معنوی جہت کو موضوع بنایا گیا پھر دوسرے فنون کے استعاروں اور امیجز (Images) اور ان کی جہتوں کے مفاہیم بھی شامل ہو گئے۔

عموماً یہ سمجھا جاتا ہے کہ بحث ناک نے اشاریت اور رزیت کی مخالفت کی تھی۔ یہ بات غلط ہے ان کی تعریف "ہردیہ درپن (Hridaya Darpana) کے گم ہو جانے کی وجہ سے اس قسم کی غلط فہمی پیدا ہوئی ہے۔ بعض حوالوں سے اس بات کا اندازہ ہو جاتا ہے کہ اظہار کے حسن کے متعلق ان کا اپنا منفرد تصور یا نظریہ تھا۔ لفظوں کے اثرات اور تاثرات پر ان کی گہری نظر رہی ہے۔ بھادکتو (Bhavakatva) کے پیش نظر انہوں نے یہ سمجھانے کی کوشش کی ہے کہ شاعری یا ڈرامے میں ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جو آسانی سے لوگوں کی سمجھ میں آجائیں۔ دراصل ان کے

پیش نظر ذرا سے کافی تھا اور وہ ڈراما اور عوام کے رشتے کو آسان لفظوں اور جملوں یا مکالموں سے قائم رکھنا چاہتے تھے، تاہم شاستران کے مطالعے کا خاص موضوع رہا ہے۔ اس کی تشریحیں کرتے ہوئے ذرا سے میں اظہار کے حسن کے مسئلے کو اپنے طور پر دیکھا ہے۔ موضوع اور اظہار کی ہم آہنگی کے قائل تھے اور جمالیاتی آسودگی اور جمالیاتی انبساط کا ایک واضح تصور رکھتے تھے۔ ان کا خیال یہ تھا کہ ڈراما نگاروں اور ذکاروں میں عام فہم اور آسان جملوں اور مکالموں کی پیش کش کی ایسی صلاحیت ہو کہ الفاظ تکمیل کر پھیل کر ناظرین کے ذہن کو وسیع کریں کچھ اس طرح کہ بھاکتو کی خصوصیتوں سے بھوجکتو (Bhojakatva) کی قوت کا احساس ہو اور ناظرین یا قارئین زیادہ سے زیادہ جمالیاتی انبساط حاصل کر سکیں۔ ظاہر ہے بھٹ نانک اظہار کے حسن کا ایک خاص تصور رکھتے تھے۔

آچاریوں نے جہاں لفظوں کے براہ راست تیز اثر (Vicnittri) اور تخلی انداز بیان (Dnangi-Bhakiti) پر غور کیا ہے۔ وہاں اظہار کے حسن کی اعلیٰ ترین سطح کا تصور کیا ہے جہاں شاعری جلوہ بن جاتی ہے اور جمالیاتی انبساط عطا کرتی ہے۔ اعلیٰ ترین سطح کے حسن (Lokottara vakitraya) کو دیکھنے، پانے اور محسوس کرنے کے لیے قاری کی تخلیقی صلاحیتوں کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔

ابھیوگت نے دھون یاد دھونی کی اصطلاح کے پیش نظر اس خیال کا اظہار کیا تھا کہ شعری اسالیب میں روحانی اقدار کی عظمت کا بھی احساس ملتا ہے اس خیال کی معنویت اسی حد تک نہیں رہی بلکہ مختلف ذہنی تصویروں یا امیجز (Images) کی انفسیاتی کیفیتوں کے مغایم بھی اس میں شامل ہو گئے اس تصور پر غور کرتے ہوئے اس حقیقت پر نظر رہی کہ ابھیوگت نے دراصل اس بات کا احساس دایا ہے کہ شاعری کے چکر حسی سطحوں سے رشتہ رکھتے ہیں لہذا یہ سب ذکار کی انفسیاتی یا حسی کیفیتوں کے تئیں بیدار کر دیتے ہیں۔

ماہم بھٹ نے دھونی کو مفہوم خلاصہ، حاصل اور نتیجہ (Anumana) کی صورت میں دیکھا۔ انہوں نے کہا کہ ضروری نہیں کہ الفاظ اور ان کی رمزیت فوراً ذکار کے احساس کو ظاہر کر دے۔ احساس اور مفہوم نتیجہ، خلاصہ یا حاصل کے درمیان جو جگہ ہوتی ہے اسی میں مفہوم یا خلاصے کا عمل جاری رہتا ہے قاری اس درمیانی جگہ کو پالیتا ہے تو مفہوم کی بہتر پہچان ہوتی ہے اور وہ جمالیاتی سطح پر کچھ حاصل کر لیتا ہے۔ ماہم بھٹ کو شکایت یہ ہے کہ دھونی سدھانت کے آچاریوں نے شاعری کا کوئی معنی خیز تصور پیش نہیں کیا ہے۔ انہوں نے اس بات کی طرف بھی اشارہ کیا کہ کبھی کبھی ذکار کا احساس فریب دے جاتا ہے اور جب احساس میں کوئی نقص ہوتا ہے تو فارم یا صورت کی شکل بھی بگڑ جاتی ہے۔ الفاظ اور ان کی اشاریت اور رمزیت کی جانب ذکار کی عظمت کی پہچان ہو جاتی ہے۔

آچاریوں نے جہاں اسالیب کی مختلف صورتوں پر اظہار خیال کیا ہے وہاں تجربہ، احساس اور فارم کے تعلق سے بھی اپنے خیالات پیش کیے ہیں ان کی نظر جہاں احساس اور جذبے کے تسلسل (Crnkhat) پر ہے وہاں احساس اور الفاظ کی نامطابقت اور غیر مربوط رشتے (Virodha) پر بھی ہے۔ جہاں وہ لفظوں کی شبیہ، صورت، تصویر، علامت اور مثال (Samrsti) کو موضوع بناتے ہیں وہاں مختصر مصرعوں یا جملوں کی قدر و قیمت (Vakyanyaya) کا بھی اندازہ کرتے ہیں لفظوں میں ڈھلے ہوئے احساس کا تقابلی مطالعہ (Aupamy) بھی کرتے ہیں اور تجربے اور فارم کی وحدت میں منطقی اسباب (Nyaya) کی بھی تلاش کرتے ہیں۔ عام علامتوں اور کہاوٹوں (Lokanyaya) کی رمزیت کی تلاش و جستجو کرتے ہیں اور خیال اور صورت کی وحدت میں پوشیدہ پراسرار احساس (Gudharthapratiti) کو بھی پانے اور محسوس کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ہندوستانی جمالیات نے صنائع و بدائع، معنی اور مسجع مصرعوں اور فقروں، لفظی صنعت، مشکل گوئی، صنعت مطابقت، علامت نفی، صنعت طباق یا تضاد، صنعت مبالغہ اور صنعت تکرار وغیرہ کی اعلیٰ سطحوں کی نشاندہی کی ہے۔ اظہار کے حسن کے سلسلے میں تشبیہ (Upama) اور استعارہ (Rupaka) صنعت مبالغہ (Atishayokti) صنعت تفریق (Vyatireka) تشبیہوں کے ذہرانے کا عمل (Upameyopama) تعریف

(Aprastutapracansa) اور تقابلی مطالعہ یا مقابلہ (Prativastupama) (جو صنعتِ تجرید کی خصوصیت سے قریب ہے) وغیرہ پر خاص نظر ملتی ہے۔

مثال یا نظریہ پیش کرنے کا عمل (Drstanta) شک و شبہ کا اظہار کہ جس میں صنعتِ ابہام (Samdeha) کی خصوصیت موجود رہتی ہے۔  
رومانی ذہن کی تبدیلی کہ جس میں صنعتِ رجوع (Prinama) بھی شامل ہے۔ یادوں کے تجربوں کے اظہار (Samrana) اور بعض تجربوں کی تفصیلی صورتیں (Apahuti) بحث کا موضوع رہی ہیں۔

اظہار کے حسن پر غور کرتے ہوئے لفظوں کی موت اور ان کی قدر و قیمت کا اندازہ مختلف طریقوں سے کیا گیا ہے۔ یہ مسئلہ بھی پیش نظر رہا ہے کہ کیا الفاظ صرف ایسے روایتی پیکروں کے تئیں بیداری عطا کرتے رہتے ہیں جو قاری کے ذہن میں کسی نہ کسی صورت میں موجود رہتے ہیں؟ یا الفاظ، انوکھے انفرادی اور نئے پیکروں کا احساس بھی دیتے ہیں؟ چونکہ یہ دونوں باتیں اہمیت رکھتی ہیں لہذا دونوں کو کسی نہ کسی طرح قبول کیا گیا ہے۔ شاعری میں ایسے پیکر بھی ہوتے ہیں جو اپنی تاریخ رکھتے ہیں اور جب شعری تجربے میں استعمال ہوتے ہیں تو قاری کے ذہن میں ان پیکروں کی یاد تازہ ہو جاتی ہے اور اکثر ایک تسلسل میں ان کی معنویت واضح ہوتی جاتی ہے اور ایسے الفاظ ایک شخص کے ذہن میں جن پیکروں کے تئیں بیداری پیدا کریں، ایسے الفاظ ایک شخص کے ذہن میں جن پیکروں کو متحرک کرتے ہیں وہ دوسرے شخص کے ذہن میں اجاگر ہوتے پیکروں سے مختلف ہوتے ہیں۔ شاعری اپنے لفظوں اور پیکروں سے مختلف لوگوں کو مختلف احساس اور جذبے کے تعلق سے پیکروں کا احساس دیتی ہے۔ اظہار کے حسن اور موضوع اور ہیئت کی وحدت کے جمال کے پیش نظر ہندوستانی علماء کی نظر مندرجہ ذیل باتوں پر بھی رہی ہے، ہر نکتہ توجہ طلب ہے:

- اظہار میں موضوع کا آہنگ شامل رہتا ہے لفظ، رنگ، لکیر اور حرکت وغیرہ میں آوازوں کی حرکتیں بھی ہوتی ہیں۔ آہنگ کے ارتعاشات کو ذکاوت محسوس کرتا ہے، جانے کتنی آوازوں کو سنا ہے اور مختلف آوازوں کو اپنے تجربوں سے ہم آہنگ کر کے پیش کرتا ہے۔
- جب ارتعاشات کا سلسلہ جاری ہوتا ہے تو ان سے فزکار کے تجربوں کی معنویت بھی ابھرتی ہے۔ آواز اور آہنگ بھی معنی بن جاتے ہیں۔
- ذکاوت کا ذہن تخلیقی عمل میں آفاقی کائناتی آہنگ سے رشتہ قائم کر لیتا ہے اور اس کی وجہ سے اظہار کے ہر حسن کو ایک آہنگ ملتا ہے اور یہ آہنگ صرف آہنگ نہیں ہوتا مفہوم بھی ہوتا ہے لہذا لفظ، رنگ، لکیر، حرکت اور آواز کا شعور بھی غیر معمولی ہوتا ہے۔
- دھونی (Dhvani) موضوع کے تعلق سے آفاقی کائناتی آہنگ کے شعور سے پیدا شدہ ارتعاشات کی آخری صورت ہے لہذا اس شعور کے مطالعہ کے لیے معنی خیز جمالیاتی اصطلاح ہے۔
- تخلیق کی اظہاری صورت کے کناپے خود مفہیم بن جاتے ہیں۔
- اعلیٰ اور اچھی تنقید اظہار کے حسن کے مطالعے میں کلاسیکی آہنگ کے ساتھ روایتی پیکروں اور روایتی معنویت، اشارتی انداز علامتی طرز فکر اور موجود جمالیاتی استعاروں اور تشبیہوں کے مفہیم کی جڑوں کا مطالعہ پیش کرتی ہے۔
- اظہار کے حسن میں موضوع (دستور) ذہنی کیفیت (بھو) ڈکشن (انکار) اور رس وغیرہ کو ایک وحدت کی صورت دیکھنا چاہئے۔

ہندوستان کے علمائے جمالیات نے شبد کے جن گمنوں کا ذکر کیا ہے صرف انہیں پیش نظر رکھا جائے تو اظہار کے حسن پر ان کی گہری نظر کا بخوبی اندازہ ہو جائے گا اور تجربہ اور ڈکشن کے باطنی رشتوں کی پہچان ہو جائے گی۔  
شبد معنی کی کثرت (ہلیش) بھی ہے اور وجدانی اور حسی تجربوں کی برکت (پرساد) بھی، جلال (اوج) بھی ہے اور جمال (ماوہریہ) بھی۔ شبد کی ایک خوبی نرمی اور نزاکت (سکھارتا) ہے تو دوسری خوبی روشنی اور تابناکی (کانت) ہے۔ شبد استعارہ بھی ہے اور علامت بھی مفہیم کا اظہار (ارتھ

ویکت) بھی ہے اور ارکھ (سوامی) بھی، مادھریہ (جمال) اور اوج (جلال) کے گن حیات و کائنات کے تمام تجربوں کو سمجھنے لیتے ہیں۔

اظہار کے حسن کے معاملے میں ہندوستانی آچاریوں کی نظر فطرت کے حسن و جمال، ان کی وحدت اور وحدت کے آہنگ کے ساتھ فطرت کے تضادات پر بھی رہی ہے۔ تخلیقی فنکار جہاں فطرت کے حسن و جمال اور ان کی وحدت کے آہنگ سے رشتہ قائم کرتا ہے وہاں ان کے تضادات کو بھی اپنے اظہار بیان سے دور کرتا ہے جہاں حسن کی کمی ہوتی ہے وہاں اس کی تکمیل کر دیتا ہے فطرت کی خوبصورت علامتوں کو زیادہ پرکشش، دلفریب اور دل افروز بناتا ہے جب تک وہ اپنے تجربوں کی علامتوں اور استعاروں کے حسن کے ساتھ پیش نہیں کرے گا کامیابی حاصل نہیں ہوگی۔

لفظ، حرکت، رنگ، لکیر اور آہنگ وغیرہ حیات کے نقوش (Patterns) سے رشتہ رکھتے ہیں ان کی وجہ سے حسی کیفیات عکس پذیر ہوتی ہیں اور جمالیاتی صورتیں اختیار کرتی ہیں۔ ہندوستانی علماء نے اسے پری نام الزکار (Parinama Alankar) کے تئیں فنکار کی بیداری سے تعبیر کیا ہے۔ اس طرح حسن اور حیرت کے حسن سے جو خواب جنم لیتے ہیں ان کا رشتہ بھی حیات کے حسی نقوش سے ہے، دیکھے ہوئے اور محسوس حسن کے پیکر تخلیقی عمل میں نئی صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ آچاریوں کا خیال ہے کہ فنکار جب تک اپنی تخلیقی صلاحیتوں کے ساتھ دھاون الزکار (Vibhavana Alankar) کے تئیں بیدار نہیں ہوتا یہ جلوہ نہیں بن سکتے۔ موجودہ تخلیقات کے پیش نظر آچاریوں نے اظہار کی مختلف صورتوں کے مختلف نام دیے ہیں، ان سے بلاشبہ اظہار کے حسن کی جہتوں اور پہلوؤں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات کے پیش نظریہ کہنا مناسب ہو گا کہ اظہار کے حسن کا معاملہ یہ ہے کہ فنکار اس کائنات میں اپنی ایک طلسمی کائنات خلق کرتا ہے۔ کائنات کی جن سچائیوں کا اسے شعور حاصل ہوتا ہے ان سچائیوں کی جمالیاتی تصویریں خلق کرتا ہے۔ چونکہ کائنات کسی نہ کسی سطح پر دوسروں کا بھی تجربہ ہے اس لیے ان تصویروں سے دوسروں کو بھی جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔ اپنی دنیا خلق کرنے کی صلاحیتیں یوں تو سب میں ہوتی ہیں اسے طلسمی بنانے اور حسن کی صورت دینے کے لیے جس پر اسرار تخلیقی عمل سے گزرنا پڑتا ہے وہ کام صرف تخلیقی فنکار ہی کر سکتا ہے، اس عمل ہی میں طلسم کے پیش نظر صورتوں کی تخلیق ہوتی رہی ہے۔ علاحدہ کسی موضوع پر کوئی صورت لگائی نہیں جاتی، رنگوں اور آوازوں کی حیات کو بیدار اور متحرک رکھنے کا عمل چونکہ تخلیقی عمل میں شامل ہوتا ہے اس لیے اظہار کی صورتوں میں رنگوں اور آوازوں کا عمل ابتداء سے آخر تک جاری رہتا ہے۔

اظہار کا حسن جو موضوع اور تجربے کے حسن کا جلوہ ہوتا ہے اس عطا کرتا رہتا ہے۔ اس اور آئندہ دونوں اظہار کے حسن سے وابستہ ہیں!

# کتابیات

1. Murray, John,

\_\_ Indian Sculpture and Paintings.

2. Archer, W.G;

\_\_ Indian Paintings (London 1956)

3. Mehta, NC.

\_\_ Studies in Indian Paintings (Bombay)

4. Goets, H.

\_\_ Paintings, Ajanta ,Marg, No 2 1956.

5. Philip, S. Rawson.

\_\_ Indian Paintings (London and Newyork 1961)

6. Archer, G;

\_\_ Indian Maniatures (London 1958)

7. Khandalavala, Karl J,

\_\_ The Develoment of style in Indian Paintings,( Mac millan 1974)

8. Kramnrish, stella,

\_\_ A Survey of Painting in the Deccan

9. Devi, Rakmani

\_\_ Indian Dance: The Background.

10 Coomaraswami, Anand

\_\_ The Dance of shiva.

11. Banerjee, Projesh,

\_\_ Dance of India (1956)

12. Clemal, E

\_\_ Elements of Indain Music.

13. Popley, Rev.  
\_\_The Music of India.
14. Jones, Sir William  
\_\_Music and Musical Modes of the Hindus.
15. Gongoly, O.C.  
\_\_Raga and Ragani.
16. Raghawan, V DR:  
\_\_Music in Ancient Litirature.
17. Ranade, G. H.  
\_\_Hindustani Music -An outline of its physics and Aesthetics.(1951)
18. Ranade, Ashok DA.  
\_\_Hindustani Music 1993.
19. Gangoly, D.C  
\_\_Non Aryan Contribution of Aryan Music.
20. Parveen, Ahmad Najma  
\_\_Hindustani Music: A Study of its Development in 17th, 18th, Centuries 1984.
21. Deva, Chaitanya B.  
\_\_An Introduction to Indian Music (1981)
22. Danielou, A:  
\_\_Northern Indian Music 2 Vols. (London 1954)
23. Prajnananda, Swami,  
\_\_A Historical study of Indain Music (Calcutta 1965)
24. Sambamoorthy, P.,  
\_\_History of Indian Music (1960)
25. Sankaran, A.  
\_\_Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit. (1973)
26. De, S. K  
\_\_History of Sanskrit Literature.

27.(a) DE, S.K:

\_\_History of Sanskrit Poetics

27.(b) Keith, AB

\_\_ Classical Sanskrit Literatures.

28. Keith A B

\_\_ Sanskrit Drama

29. Kane, P.V.

\_\_History of Sanskrit Poetics

31. Kane P.V.

\_\_History of Alankara Literature.

32. Pandey, K.C.

\_\_Comparative Aethetion Vol I.

33. Raghavan, V

\_\_The Number of Rasas and some concepts of Alankara Sastra.

34. Sankaran, A

\_\_Some theories and concepts of Rasa and Dhvani.

35. Winternitz, K.

\_\_History of Indian Literature Vol. I & II.

36. Warder, A. K.

\_\_Indian Kavya Literature Vols:I, II, III, IV, V, and VI 1989,

37. Winternitz, Maurice.

\_\_A History of Indian Literature Vol. I, II, and III 1996.

38. Keith, Berriedale. A

\_\_A History of Sanskrit Literature (London 1953)

39. Mukerjee, Satkari

\_\_Buddhist Philosophy of Universal Flux.

40. Sogen, Yamakarin.

\_\_System of Buddhist thought.

41. Elliot.  
\_\_Hinduism and Buddhism (Vol I)
42. Davids, Rhys:  
\_\_Buddist Psychology
43. Foucher.  
\_\_The Begining of Buddhist Art.
44. Thomas, E. J.  
\_\_Histroy of Buddhist Thought.
45. Davids, Rhys:  
\_\_History of Indian Buddhism.
46. Monier, William  
\_\_Indian Epic Poetry.
47. Pusalker, A. D.  
\_\_Studies in Epic and Puranas (1955)
48. Achari, Rajagopal, C  
\_\_Ramayan (1937)
49. Achari, Rajagopl C.  
\_\_Mahabharata (1955)
50. Mukerji Radhakamal,  
\_\_The Culture and Art of India.
51. Shashri, B. L.  
\_\_Natyashastra (Hindi)
52. Das, A. Chandra  
\_\_Rigveda.
53. Gupta, Das  
\_\_Foundation of Indian Art (1956)
54. Marshall  
\_\_Mohanjodaro and the Indus Civilization ( Vol. I)

55. Benerji, R.D  
     \_\_ Prehistoric Ancient and Hindu India.
56. Wheeler, Mortimer.  
     \_\_The Indus Civilization.
57. Nagender, DR.  
     \_\_Rasasiddhanta (Hindi)
58. Bhanudatta  
     \_\_Rasataragini (Hindi)
59. Kane, N.P. V. Dr.  
     \_\_An Intorduction to Sahitya Darpan.
60. Macdonnel. A.  
     \_\_Vedic Mythology.
61. Berghigeo, A  
     \_\_The Rigveda.
62. Frazer, R. W.  
     \_\_Indian Thought
63. Gopi Krishna.  
     \_\_Kundalni - the Secret of Yoga (1978)
64. Gopi Krishna.  
     \_\_Kundalni
65. Gopi Krishna,  
     \_\_The Awakening of Kundalni.
66. Radha Krishnan, Dr.  
     \_\_History of Indian Philosphy (Vols. 1&2)
- 67.Gupta, Das  
     \_\_History of Indian Philosphy
68. Radha Krishnan, Dr  
     \_\_An Idealist Viewe of life.

69. Shankaran. Dr  
\_\_Rasa and Dwani.
70. Patnaik, Priyadarshni  
\_\_Rasa in Aesthetics.(1997)
71. Anandvar Dhana,  
\_\_Dhvanya loka,  
(Translation by K. Krishnamorthy the1982)
72. Anandvar Dhana  
\_\_Dhvanyaloka, (ed. & tr. by K. Krishnanamurthy)
73. Great. Epics of India : Purana(1).
- (1) The Shiva Purana
- (2) The Skanda Purana
- (3) The Bhavishya Purana
- (4) The Bramanda Purana.
- (5) The Vayu Purana
- (6) The Agni Purana
- (7) The Markandeya Purana
- (8) The Padma Purana
- (9) The Vishnu Purana
- (10) The Brahma Purana
- (11) The Narada Purana
- (12) The Bhagavata Purana
- (13) The Vamana Purana
- (14) The Kurma Purana
- (15) The Mastya Purana
- (16) Garuda Purana
- (17) The Varaha Purana
- (18) The Linga Purana

- (19)      **The Brahmavaivatra Purana**

Edited by Dipavali Debroy and Bibek Debroy (1995)

- (74)      **Ward, W**

—History, Literature and Mythology of the Hindous. Vol: I, II, III, &  
IV.,(1996)

- (75)      **The Jataka**

—Vol. I, II, III, IV, V & VI

Edited by E. B. Cowell (1990)

